

मैनेजर पाण्डेय

प्रकाशक भारतीय प्रकाशन मण्डल लि. काठमाडौं-११४० १ / प्रथम संस्करण १९८१/मद्रास
विज्ञान आर्ट प्रिंटिंग मण्डल लि. काठमाडौं १२ / पाठ्यक्रम स त्तु ।
SHABDA AUR KARMA (A collection of critical Essays)
by Dr M Pandey

इस पुस्तक के सभी निबन्ध १९७३ से १९८० के बीच के हैं। ये निबन्ध आलोचना, पहल, कव, उत्तरगाथा, युगपरिबोध, धरातल और बचन आदि पत्रिकाओं में समय-समय पर प्रकाशित हुए हैं। मैं इन पत्रिकाओं के संपादकों के प्रति विशेष आभारी हूँ क्योंकि वे ही इन निबन्धों के लिखने के प्रेरक कारण रहे हैं।

जनवरी १९८१

भारतीय भाषा केन्द्र

जवाहरलाल नेहरू विश्वविद्यालय

नई दिल्ली ११००१६

मनेजर पाण्डेय

अनुक्रम

साहित्य और सवहारा	६
नये माक्सवादी सौन्दर्यशास्त्र की आवश्यकता	२८
सामाजिक सत्य और रचना का माध्यम	४०
अनुभूति और सहानुभूति	४८
आलोचना की समकालीनता	५६
लेखक और लोकतन्त्र	७१
लोकप्रिय कविता का स्वरूप	८७
वाम कविता या जनवादी कविता ?	९४
भविष्यपुगीन कविता की लोकधर्मिता	१०२
साहित्य का समाजशास्त्र और माक्सवादी आलोचना	११३
सकल्पित चिन्तन का फल	१२१
(काइबेल की नई कृति 'रोमास एण्ड रियलिज्म')	
दुनियादारी और ईमानदारी की विडम्बना	१३७
(लक्षित मुक्तिबोध समीक्षा)	
मुक्तिबोध का आलोचनात्मक सघष	१४५
शब्द और कर्म	१८३

साहित्य और सर्वहारा

“दाशनिकों ने ससार की भिन्न भिन्न ढंग से केवल व्याख्या की हैं,
कि तु असली काम उसे बदलना है।”

संस्कृति और उसके विभिन्न रूपों की मूलगामी ऐतिहासिक भीमासा का उद्देश्य केवल विचार के लिए विचार करना या आत्मतोष के लिए चिंतन करना नहीं है बल्कि समाज व्यवस्था और सामाजिक सम्बन्धों के बुनियादी बदलाव के लिए आवश्यक चेतना जगाना है, सामाजिक सम्बन्धों की समग्रता का बोध जगाकर परिवर्तन की प्रेरणा देना है। संस्कृति सम्बन्धी चिंतन में केवल व्याख्या को चिंतन का उद्देश्य वे समझते हैं जो वर्तमान को शाश्वत मानते हैं, लेकिन जो शोषणयुक्त समाज व्यवस्था को बदलकर शोषणमुक्त समाज-व्यवस्था कायम करने की कोशिश करते हैं, जो मानव समाज के बेहतर भविष्य की चिन्ता करते हैं, वे बुनियादी बदलाव की अनिवार्यता की पहचान को संभव बनाने के लिए व्याख्या और विश्लेषण का सहारा लेते हैं। साहित्य को जीवन और समाज की केवल व्याख्या कहना अगर उसके महत्व को घटाना है, तो उसे जीवन की केवल आलोचना कहना अपर्याप्त है। साहित्य सामाजिक जीवन की व्याख्या और आलोचना से आगे बढ़कर बुनियादी बदलाव का साधन बनकर ही मानव मुक्ति के साधन की व्यापक प्रक्रिया का अंग बन सकता है। साहित्य को बुनियादी बदलाव का साधन समझना उसके महत्व को घटाना नहीं, वास्तव में उसके महत्व को बढ़ाना और उसे अधिक गंभीरता से लेना है।

साहित्य मनुष्य की सामाजिक चेतना और सामाजिक चिन्ता की देन है, इसलिए उसमें मानव जीवन की वास्तविकता और संभावना की अभिव्यक्ति होती है। वह यथाय और चेतना के सम्बन्ध बोध का माध्यम ही नहीं, सामाजिक चेतना के निर्माण और सामाजिक जीवन की रूपांतरणशीलता का साधन भी है। साहित्यिक सामाजिकता और सामाजिक प्रयोजनशीलता को साहित्य की अभिजात्यवादी धारणा के समर्थक भी अब किसी न किसी रूप में स्वीकार करने लगे हैं लेकिन साहित्य की जनवादी धारणा के अन्तर्गत साहित्य की सामाजिकता और प्रयोजनीयता का मूलगामी अर्थ उसे बुनियादी बदलाव या साधन मानने में निहित है।

साहित्य की किसी बुनियादी समस्या पर विचार करते समय साहित्य, समाज और इतिहास प्रक्रिया के सम्बन्धों पर ध्यान देना आवश्यक है। साहित्य के स्वरूप, उद्देश्य और विकास का सामाजिक विकास से गहरा सम्बन्ध है। साहित्य मानव-समाज के विकास का परिणाम है और प्रमाण भी। वह मनुष्य की सामाजिक चेतना की उपज है और सामाजिक चेतना को उपजाने वाला भी। साहित्य में मनुष्य की ऐतिहासिकता और मानवीयता की अभिव्यक्ति होती है, उसमें कभी-कभी ऐतिहासिकता के विरुद्ध मानवीयता की पुष्टि, समझन और व्यञ्जना का प्रयत्न होता है। मनुष्य अपनी अस्तित्वात्मक आवश्यकताओं से ऊपर उठकर, अपनी मानवीयता के प्रति सहज होकर ही, अपने इन्द्रियबोध, भाव और चिन्तन को साहित्य और कला में व्यक्त करता है। मनुष्य की चेतना उसके सामाजिक-भौतिक अस्तित्व से निर्धारित होती है लेकिन मनुष्य की चेतना अपने परिवेश की सीमाओं और दबावों से मुक्ति के प्रयत्न में बार-बार साहित्य और कला का सहारा लेती है। लेकिन यह भी सच है कि वास्तविक मुक्ति सामाजिक-भौतिक परिवेश के बुनियादी बदलाव पर निर्भर है केवल चेतना की मुक्ति पर नहीं। साहित्य सारत समाज व्यवस्था के ऊपरी ढाँचे का एक अंग है और ऊपरी ढाँचे का चरित्र आधार के चरित्र से कमोवेश प्रभावित होती है। शासक वर्ग अपना प्रभुत्व बनाये रखने के लिए सत्कृति और साहित्य का एक साधन के रूप में उपयोग करता है लेकिन साहित्य शोषक समाज व्यवस्था के विरुद्ध मुक्ति कामी वर्ग के वैचारिक समर्थन का एक शक्तिशाली माध्यम और हथियार भी होता है। साहित्य की आन्तरिक द्वि-ढातमक प्रक्रिया की एक विशेषता यह है कि एक ओर वह सामाजिक यथार्थ सामाजिक सम्बन्धों और समाज में सक्रिय भौतिक वैचारिक शक्तियों की क्रियाशीलता का प्रतिबिम्बन करता है तो दूसरी ओर अपने प्रभावी रूप में सामाजिक परिवर्तन की प्रेरक शक्ति और चेतना का निमाता भी होता है। यह साहित्य की प्रतिबिम्बात्मक और सजनात्मक प्रवृत्तियों का द्वि-ढातमक सम्बन्ध है।

समाज की विकास प्रक्रिया और उस विकास प्रक्रिया के अन्तर्गत सक्रिय भौतिक वैचारिक शक्तियों के स्वरूप समझने के लिए इतिहास की द्वि-ढातमक भौतिकवादी विकास-प्रक्रिया की समझ आवश्यक है। किसी समाज के विकास के दौरान उस समाज व्यवस्था का चरित्र एक ओर उसके भौतिक सामाजिक आधार और उस आधार को समझन प्रदान करने वाली समानधर्मी विचारधारा में व्यक्त होता है तो दूसरी ओर उस आधार और ऊपरी ढाँचे के विरुद्ध समर्थनशील भौतिक वैचारिक शक्तियों के सम्बन्ध में भी निर्धारित होता है। साहित्य का सम्बन्ध समाज और जीवन के यथार्थ में होता है और यथार्थ का चरित्र समाज-व्यवस्था

के चरित्र से बनता है, इसलिए यथाथ का स्वरूप समाज व्यवस्था के ऐतिहासिक स्वरूप से निर्धारित होता है। यही कारण है कि कला और साहित्य में व्यक्त यथाथ का एक अनिवार्य आयाम उसकी ऐतिहासिकता का होता है। इतिहास की विवास प्रक्रिया में वग सघप के द्वीय और निर्णायक कारण होता है। इस वग-सघप की अभिव्यक्ति विभिन्न विचारधारात्मक रूपों में होती है, लेकिन जैसे समाज व्यवस्था के आधार और ऊपरी ढाँचे का सम्बन्ध सीधा, सरल और एक-पक्षीय नहीं होता, वैसे ही वग सघप और विचारधारात्मक रूपों का संबंध भी सीधा, सरल और एकपक्षीय नहीं होता। एग्रेल्स ने लिखा है कि विचारधारा इतिहास प्रक्रिया की देन ही नहीं होती, वह इतिहास प्रक्रिया को प्रभावित भी करती है, दोनों का सम्बन्ध कार्य-कारण जैसा नहीं होता, उनमें परस्पर क्रिया प्रतिक्रिया भी होती है। साहित्य को सारत विचारधारात्मक रूपों के अतगत मानने का तात्पर्य है उसकी ऐतिहासिकता को स्वीकार करना और कला तथा साहित्य को विचारधारात्मक रूपों के अतगत न मानने का तात्पर्य है उसकी इतिहास सापेक्षता की उपेक्षा करके उसे इतिहास निरपेक्ष मानना। यह एक आश्चर्यजनक बात है कि कुछ मार्क्सवादी आलोचक मार्क्स की इस स्थापना को तो स्वीकार करते हैं कि कला और साहित्य का भौतिक सामाजिक आधार होता है, लेकिन वे मार्क्स के इस निष्कर्ष को अस्वीकार करते हैं कि कला और साहित्य सारत विचारधारात्मक रूपों के अतगत आते हैं। वास्तव में ऐसी मौलिकता का एक कारण तो यह है कि वे विचारधारा को 'मिथ्या चेतना' ही समझते हैं, 'वग-चेतना' नहीं। दूसरे, वे कला और साहित्य के वगगत स्वभाव के बदले उनके वर्गातीत स्वभाव को अधिक महत्त्व देते हैं।

2

वग सघप को इतिहास प्रक्रिया का के द्वीय कारण समझने, कला और साहित्य के वगगत स्वरूप को स्वीकारने और साहित्य को बुनियादी बदलाव तथा मानव मुक्ति का साधन मानने के बाद ही साहित्य और सवहारा के संबंध पर विचार करने की संभावना बनती है। सवहारा वग पूँजीवादी समाज व्यवस्था की उपज है। पूँजीवादी व्यवस्था में बुर्जुआ वग और सवहारा वग का सघप इतिहास प्रक्रिया की अनिवार्यता है। इस अनिवार्यता को पहचानते हुए सिद्धांत और व्यवहार की एकता कायम रखकर क्रियाशील होने से ही बुनियादी बदलाव संभव होता है। जो शोषणमुक्त समाज व्यवस्था की स्थापना के लिए प्रतिबद्ध हैं वे सवहारा के पक्षधर इसलिए हैं कि पूँजीवादी समाज व्यवस्था में सर्वाधिक शोषित और सब कुछ हारा हुआ सवहारा वग ही सर्वाधिक क्रांति-

कारी वग भी है, वह वग चेतन है वह मानव मुक्ति के अपने ऐतिहासिक दायित्व के प्रति सजग है, इतिहास प्रक्रिया में उसका ही भविष्य है, उसने भविष्य के हाथ में मानव समाज का भविष्य सुरक्षित है और उसने भविष्य के साथ ही कला और साहित्य का भविष्य भी जुड़ा हुआ है। सवहारा वग में बुनियादी बदलाव के लिए सघष के नेतृत्व की क्षमता को समझना तथा उसे मजबूत बनाना ही बुनियादी बदलाव के लिए प्रतिबद्ध साहित्यकारों-कलाकारों का काम है।

बुनियादी बदलाव के लिए वस्तुगत परिस्थितियों के साथ साथ आत्मगत तैयारी की भी जरूरत होती है। जो लोग केवल वस्तुगत परिस्थितियों के अभाव का रोना रोते हैं और आत्मगत तैयारी की जाने अनजान उपेक्षा करते हैं, वे या तो भ्रम में जीते हैं या बुनियादी बदलाव की प्रक्रिया को नहीं समझते या फिर भारी धोखेबाज हैं। केवल वस्तुगत परिस्थितियों पर बुनियादी बदलाव की सारी जिम्मेदारी ढालकर किसी छुभ दिन का इंतजार करने वाले यह भूल जाते हैं कि माक्स ने कहा है कि मनुष्य इतिहास की उपज है, लेकिन मनुष्य अपना इतिहास स्वयं बनाता है। मानव और मानव समाज का इतिहास वस्तुगत परिस्थितियों और चेतना के द्विआत्मक विकासशील संघर्ष का इतिहास है। बुनियादी बदलाव की प्रक्रिया में साहित्य की भूमिका यह है कि साहित्य समाज की वस्तुगत परिस्थितियों, सामाजिक संबंधों, जीवन के यथार्थ और चेतना के स्वरूप का प्रामाणिक यथार्थवादी चित्रण करके, समाज व्यवस्था और उसके अंतर्गत मनुष्य की जीवन दशा का वारंवारिक रूप सामने लाकर, जनता को जीवन की वास्तविकता का बोध करता है और दूसरी ओर क्रांतिकारी वग और उसकी सहायक शक्तियों को पहचानते हुए क्रांतिकारी चेतना को मजबूत करने तथा संघर्ष का दिशा और दृष्टि देने का काम करता है।

बुनियादी बदलाव के प्रयत्न का केन्द्र तो राजनीतिक आर्थिक संघर्ष ही होता है, लेकिन शोषक सत्ता के साम्प्रतिक वैचारिक प्रभुत्व का तोड़ने के लिए सांस्कृतिक वैचारिक संघर्ष की आवश्यकता होती है। साहित्य इस सांस्कृतिक वैचारिक संघर्ष का साधन बनाकर ही बुनियादी बदलाव की मदद करता है। सवहारा वग के संघर्ष के उद्देश्य से अपनी रचनाशीलता को जोड़कर रचना करने वाले साहित्यकार ही बुनियादी बदलाव के सहायक होते हैं। दुनियाभर के कला और साहित्य के इतिहास से यह सिद्ध होता है कि हर युग के महान रचनाकार अपनी रचना में पतनशील वग की निमग्न आलोचना करते हैं और प्रगतिशील वग से सहानुभूति व्यक्त करते हैं। यह वास्तव में अपने युग के सामाजिक जीवन के यथार्थ की सही समझ और उसकी ईमानदार प्रामाणिक अभिव्यक्ति के कारण संभव होता है। दूसरे शब्दों में, हर युग का महान साहित्य वह होता है जिसमें अपने युग के सामाजिक मानवीय यथार्थ के ऐतिहासिक स्वरूप की प्रामाणिक

व्यजना होती है, जिसमें समाज में सघपशील गवितयो में से प्रगतिशील शक्तियो की पहचान होती है और जिसमें उस युग की समाज व्यवस्था के अमानवीय चरित्र के विरुद्ध सघप करने वाली जनता की आशा निराशा, विजय पराजय, वास्तविकता और आनाक्षा के द्वन्द्व के रूप में उसकी मानवीयता प्रकट होती है।

पूजीवादी युग में बुर्जुआ और सवहारा वग का सघप और सवहारा की विजय यात्रा मानव इतिहास की प्रक्रिया की अनिवार्यता है। जो साहित्यकार सवहारा की विजय में मानव समाज का भविष्य देखते हैं, वे सवहारा की विचार-धारा, उद्देश्य और सघप से अपनी रचनाशीलता को जोड़ते हैं। आज के जमाने में यह कहना पर्याप्त नहीं है कि रचनाकार की विचारधारा चाहे जो हो, अगर उसे यथाय की सही पहचान है और वह अपनी बला में कुशल है, तो वह महत्वपूर्ण रचनाकार हो सकता है। एक तो सही विश्व दृष्टि के अभाव में यथाय की सही पहचान कठिन है और दूसरे, इतिहास प्रक्रिया और उसमें सवहारा की क्रांतिकारी भूमिका की समझ भी असंभव है। पूजीवाद के इस दौर में रचनाकार का केवल यथायवादी होना ही पर्याप्त नहीं है, उसका जनवादी होना भी जरूरी है। लेकिन सवहारा की विचारधारा, सघप और उद्देश्य के साथ सादात्म्य की बात करना सरल है, उसे जीवन-व्यवहार में उतारना कठिन है। पूजीवादी समाज-व्यवस्था अपने अस्तित्व की सुरक्षा के लिए जानबूझ कर सवहारा वग के सांस्कृतिक उत्थान को दबाती है और उसके साहित्य और कला का दमन करती है। पूजीवादी व्यवस्था के क्रूर शोषक और अमानवीय चरित्र के कारण श्रमिक अपने श्रम, परिवार, समाज और अंततः अपने मानवीय स्वभाव से अलगाव की जिदगी जीता हुआ विवशता, निरथकता, अकेलापन, आत्म परायापन का शिकार होता है। ऐसी स्थिति में जबकि वह अपनी जिदगी की अस्तित्वात्मक समस्याओं से ही जूझता रहता है, उसे अपने सांस्कृतिक विकास और रचनात्मक क्षमता के उपयोग का अवकाश और अवसर कहाँ मिल पाता है? यही कारण है कि आवश्यकता और सभावना के बावजूद सवहारा वग से ऐसे रचनाकार उभर कर सामने नहीं आ पाते जो अपने वग की विचारधारा, चेतना, उद्देश्य और सघप की बलात्मक अभिव्यक्ति कर सकें। दूसरे वर्गों से आये हुए रचनाकार अपने वगगत सत्कारों, विचारा और प्रवृत्तियों से प्रायः मुक्त नहीं हो पाते। भारत जैसे देश में, जहाँ पूजीवाद के साथ साथ सामंती समाज के अवशेष बचे हुए हैं, रचनाकार का भावात्मक-वैचारिक आत्मसघप अधिक जटिल और कठिन हो जाता है। मध्यवर्ग या पेटी बुजुआ वग से आये हुए रचनाकारों को अपनी 'मिथ्या चेतना' से मुक्त होकर सवहारा की वग-चेतना को अपनाने के लिए कठोर आत्म-सघप से गुजरना होगा। सवहारा के

पक्षधर लेता है। वे लिए सघष का कोई विबल्य नहीं हो सकता, सुविधावादियाँ व लिए वहाँ कोई जगह नहीं है। सबहारा वे पक्षधर रचनाकारों को अपने अतीत की मानसिकता से मुक्ति और बलात्मकता के मोह से बचा के लिए अपना ही दुश्मन बनना पड़ता है, आत्मालोचन और आत्म सघष से गुजरना पड़ता है। मध्यवर्ग से आये हुए रचनाकार जब सबहारा की वगचेतना की ठीक से अपना नहीं पाते हैं तो उनकी आकांक्षा और उपलब्धि के बीच अंतराल आ जाता है और घटत रचना और पाठन या साहित्यकार और जनता के बीच की खाई बनी रहती है। यह सच है कि लोकप्रिय सबहारा साहित्य सबहारा वग के वगचेतन रचनाकारों की रचनाशीलता से ही मभव होता है, लेकिन यह भी एक सच्चाई है कि धुनियादी बदलाव की अनिवार्यता को पहचानने वाले और सबहारा वग के उद्देश्य से गहरी सहानुभूति रखने वाले दूसरे वर्गों के रचनाकार भी सहयोगी शक्ति के रूप में काम करते हैं या कर सकते हैं। माइकेल के अनुसार सबहारा वग के साथ बुर्जुआ वग के रचनाकारों के सम्बन्ध के तीन रूप हो सकते हैं, एक—विरोध, दो—सहयोग, और तीन—आत्मसात्करण। सबहारा का विरोध करने वाले प्रतिन्यावादी होते हैं, क्योंकि वे इतिहास प्रक्रिया में नये के बदले पुराने का समर्थन करते हैं। सबहारा वग से सहयोग करने वाले कुछ लेखक सबहारा से महज बौद्धिक सहानुभूति रखते हैं, इसलिए ऐसे लोग सबहारा को एक अत्यंत पीड़ित वग के रूप में देखते हैं, उसे क्रांतिकारी वग के रूप में नहीं देखते। जो लेखक अपने वर्गीय विचारों और उद्देश्यों से मुक्त होकर समाज और जीवन के प्रति सबहारा के दुष्टबोध को आत्मसात करते हैं वे सबहारा के विश्वसनीय रचनाकार बन पाते हैं। लेकिन ऐसे रचनाकार जब अपनी रचना में अतवस्तु और रूप के अतिविरोध के शिकार होकर 'जनवादी अतवस्तु और बुर्जुआ कला रूप की एकता स्थापित करने की कोशिश करते हैं तो वे सबहारा से दूर पड़ जाते हैं और इस तरह रचना में 'अभिप्राय और प्रभाव की एकता' खंडित होती है। साहित्य और कला के क्षेत्र में प्रगतिशीलता, जनवादिता और क्रांतिकारिता में अंतर वास्तव में साहित्य और सबहारा के सम्बन्ध के रूप पर निर्भर है। सच्चे सबहारा साहित्य और कला की संभावना समाजवादी समाज में ही हो सकती है, क्योंकि वहाँ समाज व्यवस्था और सबहारा की चेतना में सघष नहीं एकता होती है। पूँजीवादी समाज में सबहारा साहित्य में बुर्जुआ व्यवस्था के विरुद्ध सबहारा वग के सघष की 'योजना होती है, इसलिए पूँजीवादी समाज में सबहारा साहित्य प्रायः विरोध का साहित्य बन जाता है। लेकिन सच्चा सबहारा साहित्य केवल विरोध का साहित्य या आंदोलनकारी साहित्य नहीं होता, क्योंकि उसमें सामाजिक सम्बन्धों की जटिल समग्रता की व्यंजना होती है, पूँजीवादी सामाजिक सम्बन्धों में खोयी हुई मानवीयता की खोज होती है और उसमें

वुर्जुआ साहित्य तथा कला में बेहतर साहित्य और कला के निर्माण का प्रयत्न भी होता है। यह याद रखना होगा कि केवल मार्क्सवादी शब्दावली और मुहावरों के उपयोग से कोई रचना जनवादी नहीं बन जाती, उसका वास्तविक महत्त्व उसमें चित्रित सामाजिक यथार्थ और सामाजिक सम्बन्धों की समग्रता की प्रामाणिकता पर निर्भर होता है। शब्द कम से बचाव का नहीं, लगाव का साधन है। भाषा, कम और चिंतन के बीच मध्यस्थता करके ही साधक होती है।

किसी रचनाकार की चिन्ता का मुख्य विषय जीवन का यथार्थ है और जीवन का यह यथार्थ बहुआयामी होता है। रचनाकार सामाजिक यथार्थ और सामाजिक सम्बन्धों की समग्रता का चित्रण करते समय मानव सम्बन्धों के वैयक्तिक, सामाजिक और मानवीय पक्षों का उद्घाटन करता है, वह मनुष्य की वैयक्तिक, सामाजिक और मानवीय संवेदनशीलता की व्यञ्जना करता है। रचना में जीवन जगत के यथार्थों के प्रति रचनाकार की संवेदनशीलता, जिसमें इन्द्रिय-बोध, भावबोध और चिंतन का योग होता है, व्यक्त होती है। यह संवेदनशीलता रचना प्रक्रिया के दौरान विशेष से सामान्य में बदलती है और पुनः रचना में विशेष के माध्यम से उसका सामान्यीकरण होता है। रचनाकार विशेषव्यक्तियों, घटनाओं और वस्तुस्थितियों के माध्यम से जो जीवनानुभव प्राप्त करता है, उसका वह सामान्यीकरण करता है, फिर अभिव्यक्ति के दौरान वह विशेष व्यक्तियों, घटनाओं और वस्तुस्थितियों के माध्यम से व्यक्त करता है। यहाँ यह कहना आवश्यक है कि रचना में अभिव्यजित व्यक्तियों, घटनाओं और वस्तुस्थितियों में विशिष्टता और सामान्यता या वैयक्तिकता और प्रतिनिधिकता का सन्तुलन होता है। रचना के रूप में पाठक जब लेखक के जीवनानुभव का पुनः अनुभव करता है तो उस अनुभव का एक बार फिर सामान्यीकरण या साधारणीकरण होता है। रचनाकार रचना प्रक्रिया में व्यक्ति की वैयक्तिकता के साथ-साथ उसकी सामाजिकता की भी व्यञ्जना करता है, लेकिन वैयक्तिक संवेदना के निजीपन और सामाजिक संवेदना की समकालीनता तथा ऐतिहासिकता तक ही वह सीमित नहीं रहता। वह मानव संवेदना के मानवीय पक्ष का भी उद्घाटन करता है जिसके कारण रचना ऐतिहासिकता की सीमा के परे भी प्रभावकारी सिद्ध होती है। साहित्य में मनुष्य की ऐतिहासिकता और मानवीयता का द्वन्द्व वास्तव में उसके अस्तित्व और सत्त्व का द्वन्द्व है। मनुष्य अपने अस्तित्व की सीमाओं से मुक्त होकर अपनी मानवीयता की रक्षा, अभिव्यक्ति और सम्प्रेषण की कोशिश करता है। मार्क्स ने जिसे 'समग्र मनुष्य का बोध और मानवीय यथार्थ का आविर्भाव' कहा है वही साहित्य में मनुष्य की वैयक्तिकता और सामाजिक ऐतिहासिकता के अतिरिक्त उसकी मानवीयता की अभिव्यञ्जना में प्रकट होता है। पूँजीवादी समाज व्यवस्था में मनुष्य की यह मानवीयता नष्ट हो जाती है।

यहाँ लगभग सबकुछ अमानवीकरण की प्रक्रिया का शिकार हो जाता है। पूजावादी समाज-व्यवस्था और उसके साथ साथ व्यक्तिगत सम्पत्ति के अंत के बाद ही मनुष्य की मनुष्यता पुनः प्रतिष्ठित होती है। साहित्य पूजावादी व्यवस्था के अमानवीकरण की प्रक्रिया के विरुद्ध सघर्ष का साधन भी होता है। यहाँ यह भी कहना जरूरी है कि किसी समाज की वास्तविकता और उनमें मौजूद मानव सम्बन्धों के चित्रण में मानव सम्बन्धों की वैयक्तिकता, सामाजिकता और मानवीयता के अभाव का चित्रण उतना ही महत्वपूर्ण है जितना आविर्भाव का, यद्यपि कि उस चित्रण में सच्चाई, व्यापकता, गहराई और ईमानदारी हो। 'जो है' उसके आधार पर 'जो कुछ' हो सकता है उसकी संभावना व्यक्त करना एक सृजनशील रचनाकार का काम है लेकिन 'जो कुछ' नहीं है उसके आधार पर 'सब कुछ' की कल्पना कर लेना किसी कल्पनाविलासी स्वप्नजीवी का काम हो सकता है।

साहित्य में सामाजिक यथार्थ और सामाजिक सम्बन्धों की समग्रता, जनता के सामाजिक सघर्ष और इतिहास प्रक्रिया की दिशा का चित्रण करके रचनाकार जनता का यथार्थ बोध विकसित करता है जिससे जनता की चेतना तीव्र और जागरित होती है। चेतना के जागरण का अर्थ है अपनी सामाजिकता और मानवीयता का बोध और जाग्रत सामाजिक चेतना ही अग्रगामी परिवर्तनकारी चेतना बनती है। लेकिन इसके लिए यह आवश्यक है कि रचनाकार की विश्व दृष्टि और पाठक की विश्व दृष्टि में साझेदारी की संभावना हो क्योंकि विश्व दृष्टि से ही यथार्थ बोध अनुशासित होता है। जहाँ रचनाकार और पाठक की विश्व दृष्टि में सामंजस्यपूर्ण सम्बन्ध का अभाव होगा, वहाँ रचना में व्यक्त यथार्थ का पाठकीय बोध मुश्किल हो जायेगा। रचनाकार और पाठक की विश्व दृष्टि में एकता के अतिरिक्त यह भी आवश्यक है कि रचनाकार की कलात्मक चेतना और सामाजिक चेतना में एकता हो। सामाजिक चेतना के ऐतिहासिक आयाम का बोध ही वग चेतना का बोध है। रचनाकार की रचनाशीलता सामाजिक चेतना के ऐतिहासिक आयाम के बोध तक ही समाप्त नहीं होती, बल्कि वह इतिहास की प्रक्रिया और दिशा का बोध प्राप्त कर ऐतिहासिक दृष्टि से प्रगतिशील वग की उस चेतना के स्वरूप की पहचान भी करती है जिसे जाज लूकाच ने 'संभावित चेतना' कहा है। यह 'संभावित चेतना' उस वग की चेतना होती है जिसका वग सघर्ष में भविष्य होता है। निश्चय ही पूजावादी समाज व्यवस्था में चलने वाले वग सघर्ष में ऐसी 'संभावित चेतना' संवहारा वग की चेतना होती है क्योंकि उसी का भविष्य होता है। पूजावादी समाज में वही रचना महान होगी जिसमें इस 'संभावित चेतना' की पहचान हो। सच्चा संवहारा साहित्य व्यक्ति को वैयक्तिक चेतना की

सकुचित सीमा से मुक्त कर उसकी सामाजिक चेतना को जगाता है और मानवीय चेतना को अधिक व्यापक और गहरा बनाता है।

पूजीवादी समाज में सबहारा बग की स्थिति और उसके बग सघप के उद्देश्य के सदम में साहित्य की सहायक और उपयोगी भूमिका पर विचार करते हुए यह कहा जा सकता है कि सबहारा के पक्षधर साहित्य का उद्देश्य है, (1) पतनशील बुजुआ जीवन पद्धति और मरणोन्मुख बुर्जुआ संस्कृति की वास्तविकता की छानबीन करना और उसकी कमजोरियों का चित्रण करना, (2) समाज के संपूर्ण जीवन के साथ बुर्जुआ जीवन पद्धति की असंगति और समाज के विघास में बुजुआ समाज व्यवस्था और जीवन पद्धति के बाधक स्वरूप का उद्घाटन करना, (3) बुर्जुआ बग के सांस्कृतिक और राजनीतिक प्रभुत्व के टूटने की प्रक्रिया और तोड़ने के तरीके का वर्णन करना, (4) सामाजिक सम्बंधों की समग्रता के बीच सबहारा के जीवन सघप का चित्रण करना, (5) सबहारा दृष्टिकोण के अनुरूप एक अधिक मानवीय संसार की रचना की कोशिश करना, (6) सामाजिक जीवन के यथार्थ का चित्रण करते समय बग सघप की प्रक्रिया और रूप को समझना तथा बग सघप के प्रत्येक रूप के राजनीतिक प्रयोजन को पहचानना, क्योंकि "प्रत्येक बग सघप राजनीतिक सघप होता है" (7) सबहारा के सामाजिक सघप का चित्रण करते हुए सबहारा बग की एकता को भज्युत करने और उसे आगे बढ़ाने की कोशिश करना (8) सबहारा को 'मिथ्या चेतना' से मुक्त करने और उसकी बग चेतना और मानवीय चेतना को विकसित करने का प्रयत्न करना और (9) सबहारा को इतिहास प्रक्रिया की दिशा और गति का बोध कराते हुए उसके ऐतिहासिक दायित्व का बोध जगाना।

सबहारा साहित्य के स्वरूप पर विचार करते समय साहित्य की लोकप्रियता और कलात्मक श्रेष्ठता का आपसी सम्बंध भी विचारणीय है। प्रायः लोकप्रियता और कलात्मक श्रेष्ठता को परस्पर विरोधी प्रवृत्तियों के रूप में उपस्थित किया जाता है। लोकप्रियता को समकालीनता से जोड़ा जाता है और कलात्मक श्रेष्ठता को कालातीतता से। कभी कलात्मक श्रेष्ठता को लोकप्रियता का आधार माना जाता था, लेकिन अब पूजीवादी व्यवस्था की व्यक्तिवादिता के कारण कलात्मक श्रेष्ठता और लोकप्रियता का पाथक्य स्थापित हो गया है। कुछ व्यक्तिवादी रचनाकार आत्माभिव्यक्ति को ही पर्याप्त समझते हैं, वे सम्प्रेषण को अनावश्यक मानते हैं। कुछ अन्य लेखकों के अनुसार अभिव्यक्ति के लिए अब कुछ भी शेष नहीं है। कुछ ऐसे भी रचनाकार हैं जो सम्प्रेषण को असंभव मानते हैं। जाहिर है रचना सम्बंधी ऐसी दृष्टिकोण के बातावरण में लोकप्रियता के लिए कोई जगह नहीं हो सकती। लोकप्रियता

का प्रश्न वही पैदा होता है जहाँ सम्प्रेषण की आवश्यकता और सभावना में आस्था हो। कोई भी जनवादी रचनाकार सम्प्रेषण की आवश्यकता और लोक प्रियता की कामना से मुह नहीं मोड़ सकता। कलात्मक श्रेष्ठता और लोक प्रियता के बीच की दूरी किसी जनवादी रचनाकार की मजबूरी हो सकती है, उसकी उपलब्धि कदापि नहीं। लेकिन पूँजीवादी समाज में लोकप्रियता न तो कलात्मक श्रेष्ठता पर निर्भर होती है और न वह कला की सहज विशेषता रह जाती है। यहाँ लोकप्रियता पूँजीवादी व्यवस्था के नियमों का शिकार होती है। पूँजीवादी व्यवस्था में हर चीज का व्यापारीकरण होता है, हर चीज खरीद बिक्री की वस्तु बन जाती है। व्यापारीकरण की इस प्रक्रिया के परिणामस्वरूप सस्ता बाजार साहित्य लोकप्रिय हो जाता है और कलात्मक श्रेष्ठता की उपेक्षा होती है। पूँजीवादी समाज व्यवस्था में अगर सस्ता बाजार साहित्य लोकप्रिय हो जाता है तो उसके अनेक कारण हैं। पहला कारण तो विज्ञापन की कला और कला का विज्ञापन ही है, जो व्यापारीकरण की प्रक्रिया का अंग है। दूसरा कारण यह है कि पूँजीवादी व्यवस्था लोकप्रियता को अपनी चालाकी और चालवाजी से घटाने-बढ़ाने की साजिश करती है। जनवादी रचनाओं के दमन और बुजुर्ग व्यवस्था के हितों की सुरक्षा करने वाली रचनाओं को लोकप्रिय बनाने के लिए तरह-तरह के साधनों का उपयोग होता है। बाजार साहित्य की लोकप्रियता का तीसरा कारण यह है कि मानव व्यक्तित्व के भावात्मक और वैचारिक अंश से गहरे स्तर तक जुड़ा हुआ साहित्य उतना लोकप्रिय नहीं होता जितना सनसनीबेज वासना उत्तेजक साहित्य। प्रेमचंद के शब्दों में कहें तो 'सुलाने वाला साहित्य' 'जगाने वाले साहित्य' से अधिक लोकप्रिय हो जाता है क्योंकि वह बाजार की प्रकृति के अनुकूल होता है। बुजुर्ग व्यवस्था की विचारधारा के शिकार लोग चेतना को भकभोरन वाले बेचन करने वाले साहित्य के बदले मनोरंजक साहित्य को अधिक पसंद करते हैं। जनवादी साहित्य की अलोकप्रियता का कारण बस उसके खिलाफ षडयंत्र ही नहीं है जनता की अशिक्षा और कला चेतना का पिछड़ापन भी है, जो पूँजीवादी व्यवस्था का ही फल है। श्रेष्ठ कलात्मक जनवादी साहित्य को लोकप्रिय बनाने के लिए यह आवश्यक है कि पूँजीवादी समाज व्यवस्था का जूत हो और समाजवादी समाज की स्थापना हो, जिसमें जनवादी सृष्टि और कला के विकास और लोकप्रियता की सम्भावना उत्पन्न हो। लेनिन न तोल्स्तोय की महान रचनाओं की रूसी जनता में अलोकप्रियता पर विचार करते हुए कहा था कि 'तॉल्स्तोय की रचनाओं को लोकप्रिय बनाने के लिए सघट्ट करन और पूँजीवादी समाज व्यवस्था की जगह समाजवादी समाज की स्थापना की जरूरत है। यह एक विचित्र बात है कि हिन्दी में कुछ माकसदवादी आलापक मुक्तिबोध जैसी रचना-

कार की रचनाओं को लोकप्रिय बनाने के लिए बुर्जुआ व्यवस्था के खिलाफ सघर्ष करने के बदले मुक्तिबोध की लोकप्रियता के खिलाफ सघर्ष करना अपना कर्तव्य समझते हैं। विचार करने की बात यह भी है कि 'जनता में लोकप्रिय साहित्य' की मांग करते समय 'जनता' और 'लोकप्रिय' का तात्पर्य क्या है? क्या 'जनता' से हमारा तात्पर्य शोषित किंतु वगचेतनाहीन अशिक्षित जनता से है और 'लोकप्रिय' का तात्पर्य सरल, सुबोध और सपाट साहित्य से? जी, नहीं। 'जनता' से हमारा तात्पर्य वगचेतन सघर्षशील जनता से है और 'लोकप्रिय' वह है जिसमें बोधगम्यता और कलात्मकता की एकता हो। ग्रैन्ट ने जनता में लोकप्रिय साहित्य के स्वरूप पर विचार करते हुए लिखा है कि जनता से हमारा तात्पर्य ऐसी जनता से है जो इतिहास प्रक्रिया में निर्णायक भूमिका निभा रही हो, जो इतिहास का निर्माण कर रही हो और दुनिया को बदलने के साथ-साथ अपने को भी बदल रही हो। ग्रैन्ट ने जुआन जनता के सदस्य में लोकप्रियता की जुआन धारणा पर विचार करते हुए लिखा है—“लोकप्रिय वह साहित्य या कला है जो व्यापक जनता के लिए बोधगम्य हो, जिसमें जनता के अभिव्यक्ति रूपों को अपनाया और समझ बनाया गया हो, जिसमें जनता के दृष्टिकोण के स्वीकार, समर्थन और सुधार का प्रयत्न हो, जिसमें जनता के सर्वाधिक प्रगतिशील वग का ऐसा चित्रण हो जिससे उसकी नेतृत्व की क्षमता प्रकट हो और इस प्रकार वह (रचना) दूसरे वर्गों के लिए भी बोधगम्य हो सके, जिसमें परम्परा से सम्बद्धता हो और विकास का प्रयत्न भी, और जिसमें नेतृत्व करने वाले वग की उपलब्धियों की, नेतृत्व के लिए सघर्ष करने वाले वग की जानकारी दी गई हो।”

लेनिन के अनुसार लोकप्रिय लेखन वह है जिसमें विचारों की गहराई हो, जो पाठक की चिंतन शक्ति को गति दे और जो पाठक के मन में नये प्रश्न पैदा करने में सक्षम हो। सारांश यह कि लोकप्रिय लेखक अपने पाठकों को बेवकूफ नहीं समझता। ग्रैन्ट और लेनिन के विचारों के प्रकाश में यह कहा जा सकता है कि लोकप्रियता कलाहीन नहीं होती। लोकप्रिय यथार्थवादी जनवादी रचना में क्रांतिकारी अंतवस्तु और लोकप्रिय रूप की एकता होती है, उसमें अभिप्राय और प्रभाव की एकता होती है। कलात्मक श्रेष्ठता, ग्राम्स्की के शब्दों में, केवल 'अंतवस्तु के सौन्दर्य' या 'रूप के सौन्दर्य' में नहीं होती, वह वस्तु और रूप की सामंजस्यपूर्ण एकता में प्रकट होती है।

सबहारा साहित्य के सदस्य में कलात्मक श्रेष्ठता और लोकप्रियता के सम्बन्ध पर विचार करते समय या दोनों की एकता का व्यवहार करते समय दो अतिवादी दृष्टिकोणों से बचाव आवश्यक है। लोकप्रियता की उपेक्षा करके कलात्मक श्रेष्ठता को अधिक महत्त्व देने से कलावादी आग्रहों और सौन्दर्यवादी

रमाया के विचार हान का गतरा है जिगम रचना दुर्बोध हो। के कारण जनता ग अलग पसल पट जाती है। पसल जावानी रचना के प्रयोजन की पराजय की गभावा। उत्पत्ति होती है। दूसरी ओर कलात्मकता की उमेदा करने केवल सोचप्रियता का महत्व दा ग वसात्मकता का ह्रास होता है और जाता की कला केला का विकास नहीं हो सकता। गुचाप के नाम पर एग रास्त सरत और सपाट साहित्य की माङ्ग आती है जिसम सामाजिक यथाय और सामाजिक सम्बन्धों की जटिलता का चित्रण गभव नहीं होता, इसलिए ऐग साहित्य का प्रभाव भी क्षणिक होता है। इस सदम मे यह स्मरणीय है कि मानव सम्बन्धों के विकास के इतिहास मे मयहारा साहित्य और कला की बुर्जुआ साहित्य और कला की कुलता मे विकास की उत्तर अवस्था का प्रमाण दना है, अधिक समृद्ध कला, कला सवेचना और सौन्दर्यबोध का विकास करना है।

सबहारा और साहित्य के सम्बन्ध पर विचार करते समय एग यह सवाल गामने आता है कि क्या 'सबहारा कला' या 'सबहारा साहित्य' जैसी कोई धारणा मावगवादी सौन्दर्यात्मक के अंतर्गत बनायी जा सकती है? इस सवाल का दूसरा रूप यह है कि 'जावानी कला' या 'जावानी साहित्य' की धारणा और 'सबहारा कला' या साहित्य मे क्या सम्बन्ध है? हिन्दी मे 'जनता का साहित्य', 'आम आदमी का साहित्य' और दलित साहित्य की बहस का विषय बनाया गया है, लेकिन 'सबहारा सबहारा कला' या 'साहित्य' की धारणा पर पर्याप्त विचार नहीं हुआ है।

मानव समाज के इतिहास स यह सिद्ध सत्य सामने आता है कि वर्गों मे विभाजित समाज व्यवस्था मे एक वर्ग शोषकों का और दूसरा शोषितों का होता है। शासक वर्ग ही शोषक वर्ग है और शोषित वर्ग 'जनता' है। इस प्रकार 'जनता' की धारणा मे हर युग की शोषित जनता आ जाती है। सामंती समाज मे शोषित जनता के अंतर्गत किसान और दूसरे शोषित वर्ग आते हैं। पूँजीवादी समाज व्यवस्था मे शोषित जनता के अंतर्गत सबहारा और दूसरे शोषित वर्ग सम्मिलित होते हैं। सामंती समाज मे किसान और दूसरे शोषित वर्गों मे अंतर शोषण की मात्रा मे अंतर के कारण नहीं शोषण के रूप मे अंतर के कारण होता है। पूँजीवादी समाज मे सबहारा सर्वाधिक शोषित और सब कुछ हारा हुआ वर्ग होता है। जैसे सामंती समाज के क्रूर शोषण और दमन के खिलाफ जनता के संघर्ष का प्रतिनिधित्व किसान वर्ग करता है वैसे ही पूँजीवादी समाज मे शोषण और दमन के खिलाफ जनता के संघर्ष का नेतृत्व सबहारा वर्ग करता है। जनता के संघर्ष का नेतृत्व करने वाला वर्ग अपने मित्र वर्गों से पृथक् नहीं होता। पूँजीवादी समाज व्यवस्था स सबहारा वर्ग की मुक्ति वारतव मे सम्पूर्ण समाज की मुक्ति है, इसलिए सबहारा का मुक्ति संघर्ष सारे समाज का मुक्ति

सघर्ष होता है। यह मुक्ति सघर्ष सवहारा के नेतृत्व और उसकी वग चेतना की व्यापक जनता में स्वीकृति से सफल होता है, इसलिए सवहारा के उद्देश्य से शेष शोषित वर्गों का उद्देश्य भी नही होता। पूँजीवादी समाज में सवहारा एक भूत ऐतिहासिक धारणा है जबकि 'जनता' की धारणा में व्यापकता के बावजूद आमूलतः की सम्भावना रहती है। हिंदी साहित्य में हाल के कुछ वर्षों में आम आदमी या 'आम जनता' की जो चर्चा हुई है उसमें जनता की धारणा में निहित अमूर्तता का लाभ उठाकर ही प्रगति विरोधी लोगों ने 'आम आदमी' या 'आम जनता' को अमूर्त, अपरिभाषित और अज्ञेय तक कहा है। सवहारा की धारणा में इस प्रकार के भ्रम फैलाने की कोई सम्भावना नहीं है। दूसरी बात यह है कि धूँक सवहारा वग ही पूँजीवाद के विरुद्ध सघर्ष का नेतृत्व करने वाला वग है, वह अपने ऐतिहासिक दायित्व के प्रति सजग होता है और वही क्रांतिकारी वग है, इसलिए सवहारा कला और सवहारा साहित्य या सवहारा संस्कृति की धारणा वर्तमान की आवश्यकता ही नहीं, भविष्य की सम्भावना की ओर भी संकेत करती है। 'जनता' कहने से कभी कभी वगचेतनाविहीन पूँजित आत्मनिवासित, मिथ्या चेतना का शिवार और निष्क्रिय भीड़ का बोध होता है लेकिन सवहारा की धारणा में उस भ्रांति की सम्भावना समाप्त हो जाती है।

'सवहारा कला' या 'सवहारा साहित्य' के सदर्भ में कुछ ज्ञानी मार्क्सवादी यह आपत्ति उठाते हैं कि 'मार्क्स की रचनाओं में सवहारा कला की आवश्यकता और सम्भावना का कोई उल्लेख नहीं है।' इस आपत्ति के उत्तर में यह कहा जा सकता है कि मार्क्स और एंगेल्स ने अपनी रचनाओं में कला के वगगत स्वरूप, कलाकृतियों में वगगत मूल्यों की स्थिति और कला के विचार-धारारमक रूप का विवेचन किया है। मार्क्स ने एक वग के राजनीतिक और साहित्यिक प्रतिनिधियों के उस वग के साथ सम्बंध का विश्लेषण किया है। 'मार्क्स ने शेली के बारे में कहा था कि वह पक्का क्रांतिकारी था और अगर जीवित रहता तो समाजवादी हरावल (सवहारा) का साथ देता। एंगेल्स ने सवहारा युग के आगमन का संकेत देने वाले दात की आकांक्षा व्यक्त की है, उन्होंने इलैण्ड के सवहारा रग और साहित्य के सम्बंध पर विचार किया है। क्या इन प्रमाणों के आधार पर यह कहना उचित नहीं है कि मार्क्स और एंगेल्स ने 'सवहारा कला' और 'सवहारा साहित्य' की 'आवश्यकता और सम्भावना' पर विचार किया है? इस प्रसंग में यह स्मरणीय है कि लेनिन ने सवहारा संस्कृति की चर्चा की है। उन्होंने वर्गीय पक्षधरता के विरोधी साहित्यिक अतिमानवों की आलोचना करते हुए कहा है कि साहित्य को निश्चित रूप से सवहारा के सामान्य उद्देश्य को अग्र बनना चाहिए। वग-सघर्ष और उसकी अनिवार्य परिणति 'सवहारा के अधिनायकत्व' को स्वीकार करने वाले सवहारा संस्कृति

और सवहारा बला की आवश्यकता और सम्भावना की धमकी नही कर सके ।

दूसरी प्रश्न में कुछ दूरदर्शी मायमयानी यह आकाश भी व्यक्त करते हैं कि 'यूनि' वगैरे मध्यम का उद्देश्य धर्मगत वर्गविहीन समाज की स्थापना है । इसका वगैरे विहीन समाज में सवहारा बला की क्या स्थिति होगी ? या सवहारा बला की धारणा की क्या साधकता रहेगी ? इस प्रश्न की आकाश व्यक्त करने वाले सवहारा साहित्य या बला के मध्यम आकाशकारी रूप को महत्व देते हैं और उसकी सामयिकता पर ही निर्धार करते हैं । वे यह भूल जाते हैं कि सवहारा साहित्य या एक ऐतिहासिक पहलू होता है तो दूसरा मानवीय पहलू भी होता है, इसलिए वर्गविहीन समाज में भी प्रातिवासीय सवहारा बला या साहित्य की साधकता और महत्ता समाप्त नहीं हो जाती । सामाजिक यथाय जोर मानवीय सम्बन्धों की जटिल समग्रता के चित्रण में ऐतिहासिकता के साथ साथ मानवीय यथा की व्यञ्जना के कारण ही हर युग का महा साहित्य युगीन और युगातीत दोनों होता है । इस सन्दर्भ में यह भी कहा जरूरी है कि सच्ची लोकप्रिय सवहारा बला की सम्भावना वर्गविहीन समाज में ही होगी क्योंकि उसमें सवहारा चेतना और मानवीय चेतना का पाथपथ समाप्त हो जायगा ।

सवहारा बला और सवहारा साहित्य के सन्दर्भ में यह सवाल भी विचारणीय है कि क्या बुनियादी बदलाव के दौर में रचित सवहारा साहित्य में सवहारा के अतिरिक्त दूसरे घोषित वर्गों का समावेश नहीं होगा ? इस प्रश्न के उत्तर में यह कहा जा सकता है कि बुनियादी बदलाव के लिए सधम में सवहारा के सभी सहयोगी वर्गों का समावेश होना चाहिए, क्योंकि एक तो बुनियादी बदलाव केवल सवहारा वर्ग की आवश्यकता नहीं है और दूसरे, बुनियादी बदलाव की प्रक्रिया में सम्पूर्णतः घोषित जनता शामिल होती है । सवहारा साहित्य में सवहारा के दृष्टिकोण से सामाजिक सम्बन्धों की समग्रता का चित्रण होता है इस लिए सवहारा के मित्र वर्गों की उपेक्षा नहीं हो सकती । जिन देशों में पूँजीवाद के साथ साथ सामंती समाज के अवशेष भी कायम हैं उन देशों के बुनियादी बदलाव में मजदूर और किसान वर्ग की समान महत्वपूर्ण भूमिका है । बुनियादी बदलाव से सहानुभूति के साथ ही भी सवहारा साहित्य में स्थान मिलेगा ।

अल्पमत का साहित्य रहा है, लेकिन साहित्य होता है क्योंकि इसमें सभी की व्यञ्जना होती है । अगर किसी साहित्य में है, लेकिन उसमें प्रातिवासीय रूप

तो ऐसे साहित्य को जनवादी या सवहारा साहित्य कहने से कोई खास फक नही पडता ।

सवहारा और साहित्य के सम्बन्ध पर विचार करते समय अत म श्रम और कला तथा कलाकार के श्रमिक रूप और श्रमिक के कलाकार रूप के सम्बन्ध पर विचार करना आवश्यक है । श्रम के माध्यम से मनुष्य की सामाजिकता ही नही उसकी मानवीयता का भी विकास होता है । श्रम की प्रक्रिया मे, माक्स के शब्दा म, मानवीय इन्द्रिया और इन्द्रियो की मानवीयता (अर्थात् इन्द्रियबोध) का विकास और निर्माण होता है । इस प्रक्रिया म ही मनुष्य प्रकृति को मानवीय बनाता है । श्रम की प्रक्रिया मे मनुष्य अपने अस्तित्व और चेतना को वस्तु के रूप मे बदलता है और मानवीय अस्तित्व और चेतना के विषयीकरण की इस प्रक्रिया मे ही सौंदर्यानुभूति का भी विकास होता है, क्योंकि मनुष्य श्रम के सहारे जो कुछ पैदा करता है उस वह केवल अपने अस्तित्व की आवश्यकताओ के लिए ही पैदा नही करता बल्कि, माक्स के शब्दा मे, 'सौंदर्य के नियमो के अनुसार भी पैदा करता है ।' इस प्रकार मनुष्य द्वारा उत्पादित वस्तुओ का केवल उपयोगिता-यादी मूल्य नही होता, उनका सौंदर्यबोधी मूल्य भी होता है । श्रम और कला दोना के स्वाभाविक विकास के लिए स्वतन्त्रता और सृजनशीलता की आवश्यकता होती है, इन दोना के माध्यम से ही मनुष्य अपने अस्तित्व और सत्व की व्यञ्जना का प्रयत्न करता है, ये दोनो ही स्वतन्त्र और रचनात्मक मानवीय क्रियाएँ हैं । कला रचना एक विशिष्ट प्रकार का श्रम है जिसमे मनुष्य अपने अस्तित्व मे अधिक सत्व को महत्व देता है । स्वतन्त्रता और सृजनशीलता ऐसी मानवीय विशेषतायें हैं जिनके अभाव मे श्रम और कला की स्वाभाविकता और मानवीयता नष्ट हो जाती है । लेकिन पूजीवादी समाज इन दोनो का दुश्मन है, इसीलिए माक्स ने कहा था कि पूजीवाद कला का दुश्मन है । पूजीवादी समाज मे हर चीज—चाहे वह कलाकृति हो या श्रम से उत्पन्न कोई दूसरी चीज—ब्यापार की वस्तु बन जाती हैं उसका विनिमय मूल्य दोष सभी प्रकार के मूल्या से अधिक महत्त्वपूर्ण होता है । पूजीवादी समाज मे श्रम का कलात्मक रूप नष्ट हो जाता है, श्रमिक की स्वतन्त्रता और रचनाशीलता समाप्त हो जाती है और कलाकार मजदूरी पर जीवन गुजारन वाला बन जाता है । पूजीवादी व्यवस्था मे श्रमिक जिस अलगाव की प्रक्रिया से गुजरता है, उसका कलाकार भी शिकार होता है । इस प्रकार दोनो ही अपने अस्तित्व के लिए अपने सत्व को खो देने की मजबूर होते हैं । माक्स ने लिखा है कि, "निश्चय ही लेखक को जीने के लिए जीविका की जरूरत होती है लेकिन वह केवल अपनी जीविका के लिए जीना और लिखना नही चाहता । लेखक अपनी रचना को बभी भी साधन (जीविका का साधन) नही समझता । अगर आवश्यक हो ता वह अपनी रचनाओ के अस्तित्व के लिए

अपने अस्तित्व का बलिदान कर देता है।' पूजीवादी समाज में जीनेवाले, अपनी रचनाओं में पूजीवादी समाज की अमानवीयता की व्यञ्जना करनेवाले और पूजीवादी समाज के राजारूपन से अपने सत्त्व की रक्षा करने वाले दुनिया भर के अनेक जनवादी रचनाकारों ने अपनी रचना के अस्तित्व के लिए अपने अपन अस्तित्व का बलिदान दिया है। हिंदी साहित्य में निराला और मुक्तिबोध इस प्रकार के जानलेवा सघर्ष और आत्म बलिदान के ज्वलंत उदाहरण हैं।

पूजीवादी समाज और कला के परस्पर विरोधी सम्बंध की ध्यान में रखकर अगर विचार किया जाय तो यह स्पष्ट हो जाएगा कि पूजीवादी व्यवस्था और कलाकार के बीच लगभग छः प्रकार के सम्बंधों की सम्भावना है। ऐसे सम्बंधों का पहला रूप वह है जिसमें कलाकार पूजीवादी सत्ता, सृष्टि और विचारधारा के प्रति आत्मसमर्पण करता है या त्राग्नी के शब्दों में पूजीवादी व्यवस्था का 'आवयविक बुद्धिजीवी' बनकर उसके विचारों, हिता और उद्देश्यों का समर्थन, संचालन और संगठन करता है। इस ही मुक्तिबोध ने 'रावण के घर पानी भरना' कहा है। सम्बंध का दूसरा रूप वह है जिसमें लेखक पूजीवादी व्यवस्था की विकृतियों में ऊब कर आत्मिकता या रहस्यलोक की ओर पलायन करता है। ऐसा करके वह अपने को उस समाज के बंधनों से मुक्त मानता है जिसमें वह जीता है। यह पूजीवाद से बचने के प्रयत्न में सामंतवाद की गोद में जाना है। पूजीवाद से कलाकार के सम्बंध का तीसरा रूप वह है जिसमें वह पूजीवादी मूल्य व्यवस्था को अस्वीकार करता हुआ अंतर्मुखी होकर 'कला के लिए कला' की रचना करता है। इस उछुआधमी प्रवृत्ति की सुविधा वही होती है जहाँ कलाकार अपने अस्तित्व सम्बंधी चिन्ताओं से किसी-न किसी कारण से मुक्त होता है। पूजीवादी समाज के साथ लेखक के सम्बंध का चौथा रूप वह है जिसमें वह अपने व्यक्तित्व का विभाजन करता है, वह अपने कलात्मक व्यक्तित्व को व्यावसायिक व्यक्तित्व से पृथक् करता है और एक ओर कलात्मक लेखन और दूसरी ओर व्यावसायिक लेखन करता है। कलात्मक लेखन से वह अपने सत्त्व की रक्षा करता है और व्यावसायिक लेखन से अपने अपने अस्तित्व की। लेकिन व्यक्तित्व के इस विभाजन का प्रभाव अतंतु उसके लेखन पर पड़ता है, उसका कलात्मक लेखन उसके व्यावसायिक लेखन से प्रभावित होता है। कुछ लेखक पूजीवादी समाज व्यवस्था की वास्तविकता को समझ कर उससे विद्रोह करते हैं वे बुजुआ समाज व्यवस्था और सामाजिक सम्बंधों की निमग्न आलोचना करते हैं लेकिन उनकी दृष्टि में बुजुआ व्यवस्था से मुक्ति का कोई मार्ग नहीं होता। ऐसे रचनाकार जब अपनी रचना में बुजुआ समाज की वास्तविकता की यथार्थवादी अभिव्यक्ति करते हैं बुजुआ मानव-सम्बंधों और मूल्य व्यवस्था की आलोचना करते हैं तो रचना महान होती है, लेकिन जब वे समझौतावादी समाधान

प्रस्तुत करते हैं तो रचना कमजोर होती है। यह पूजीवाद और उभ समाज में जीने वाले लेखक के सम्बन्ध का पाचवा रूप है। पूजीवादी समाज व्यवस्था और लेखक के सम्बन्ध का छठा रूप यह है जिसमें लेखक बुर्जुआ व्यवस्था, उसकी संस्कृति और विचारधारा के खिलाफ विद्रोह करता है, वह इतिहास की प्रक्रिया और दिशा को समझकर सघनशील क्रांतिकारी सवहारा वग के उद्देश्य के साथ एकता स्थापित करता है और सवहारा के दृष्टिकोण से पूजीवादी समाज को देखता है। ऐसा लेखक पूजीवादी व्यवस्था के अंत को मानव मुक्ति की शुरुआत समझता है।

माक्स ने पूजीवादी समाज में अपनी श्रमशक्ति बेचकर मजदूरी के सहारे जीने वाले श्रमिक और कलाकार दोनों को सवहारा कहा है क्योंकि दोनों के पास अपने जीवन निर्वाह के लिए श्रमशक्ति के अतिरिक्त और कोई पूजी नहीं होती। पूजीवादी समाज व्यवस्था के अमानवीकरण और अलगाव की प्रक्रिया के शिकार होकर दोनों सवहारा बन जाते हैं। लेकिन प्रश्न यह है कि दोनों की मुक्ति का उपाय क्या है? निश्चय ही दोनों की मुक्ति का रास्ता एक ही है और वह है सवहारा की वगचेतना का बोध। सवहारा की वगचेतना के बोध का अर्थ है उसके सघन और उद्देश्य से एकता कायम करना। श्रमिक और कलाकार की मुक्ति अलग-अलग नहीं हो सकती, सवहारा की मुक्ति से ही सम्पूर्ण समाज की मुक्ति हो सकती है। मुक्तिबोध न इस सम्पूर्ण प्रक्रिया की प्रामाणिक, प्रभावशाली और काव्यात्मक अभिव्यजना इस प्रकार की है—

“अरे जन सग उष्मा के
बिना, व्यक्तित्व के स्तर कुछ नहीं सकते।

प्रयासी प्रेरणा के स्रोत,
सक्रिय वेदना की ज्योति,
सब साहाय्य उनसे लो।

तुम्हारी मुक्ति उनके प्रेम से होगी।
कि तद्गुण तन्मय मे से ही
हृदय के नेत्र जागेंगे,
वह जीवन लक्ष्य उनके प्राप्त
करने की क्रिया मे से

ऊपर-ऊपर

विफसते जाएंगे निज के
तुम्हारे गुण

कि अपनी भुवि के रास्ते
अकेले में नहीं मिलते ।”

३

इस लेख के प्रारम्भ में माक्स का जो कथन उद्धृत किया गया है उसमें निश्चय ही ‘व्याख्या से अधिक बुनियादी बदलाव की आवश्यकता पर बल दिया गया है। यह भी कहा जा सकता है कि उसमें ‘सिद्धांत’ में अधिक ‘व्यवहार’ की महत्त्व दिया गया है। इस बात पर विवाद हो सकता है कि साहित्य को ‘सिद्धांत’ के अंतर्गत रखा जाय या ‘व्यवहार’ के, लेकिन यह स्वीकार करने में शायद बहुत कठिनाई नहीं होगी कि साहित्य वैचारिक प्रक्रिया का परिणाम होने के कारण मुख्यतः सिद्धांतिक प्रिया है। साहित्य की यात्रा रचनाकार की चेतना से पाठक की चेतना तक होती है, इस प्रकार साहित्य को व्यापक अर्थ में सिद्धांत के अंतर्गत रखा जा सकता है। साहित्य को सिद्धांत के अंतर्गत मानने के द्वारा यह विचारणीय हो जाता है कि बुनियादी बदलाव में उसकी भूमिका क्या है? बुनियादी बदलाव मुख्यतः भौतिक सामाजिक रूपांतरण होता है, केवल वैचारिक बदलाव नहीं। सारत बुनियादी बदलाव मनुष्य के बाह्य जगत और अंतर्जगत के मूलगामी रूपांतरण का परिणाम होता है। बुनियादी बदलाव के लिए मुख्य सघष भौतिक सामाजिक क्षेत्र में होता है केवल लोगो के दिलों दिमाग में नहीं। लेकिन यह ध्यान रखना होगा कि माक्स के अनुसार विचारधारात्मक रूपा में जनता को अपने सघष का बोध होना है और वह विजय तक सघषशील रहती है। इस प्रकार साहित्य वैचारिक सघष का साधन तो है ही, वह उसके बोध का भी साधन है। दूसरे यह वैचारिक भावात्मक चेतना को जगाने और बाने का काम भी करता है। साहित्य ‘सिद्धांत’ का अंग होने के बावजूद भौतिक शक्ति जैसा प्रभावशाली होता है। माक्स ने लिखा है, ‘सिद्धांत जब जनता के दिलों दिमाग पर छा जाता है तो वह एक भौतिक शक्ति बन जाता है।’ लेकिन साहित्य की प्रभावशीलता एक ओर साहित्य के स्वरूप और दूसरी ओर जनता की ग्रहण शीलता से सीमित होती है। इसलिए बुनियादी बदलाव में साहित्य की सीमित भूमिका से ही सतोष करना उचित जान पड़ता है। कुछ लोग बुनियादी बदलाव में साहित्य की भूमिका की पूर्णतः अस्वीकार करते हैं तो इसके विपरीत कुछ दूसरे लोग बुनियादी बदलाव के सधष में साहित्य से अतिरिक्त उम्मीद कर बैठते हैं। बुनियादी बदलाव के लिए प्रातिविकारी सिद्धांत ही नहीं, प्रातिविकारी व्यवहार की भी आवश्यकता होती है वल्कि दोनों की एकता की आवश्यकता

होती है। साहित्य की उपेक्षा करने वालो और साहित्य से अतिरिक्त अपेक्षा करने वालो को भाक्स ये इस कथन पर ध्यान देना चाहिए —

‘ निस्सन्देह, आलोचना के हथियार, हथियारो की आलोचना की जगह नहीं से सकते। भौतिक शक्ति का तहता भौतिक शक्ति से ही उल्टा जाना चाहिए। किन्तु जनता के हृदय मे घर कर लेने पर सिद्धांत भी एक भौतिक शक्ति बन जाता है।’

नये मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र की आवश्यकता

आज जब नये सौन्दर्यशास्त्र की आवश्यकता महसूस की जा रही है और उसकी सभावना पर विचार करना जरूरी लगता है तो इससे यह जाहिर होता है कि समकालीन साहित्य के रचनात्मक व्यवहार में ऐसा बदलाव आया है, कुछ नया घटित हो रहा है जिसकी धारणा और मूल्य भीमांसा के लिए नये मूल्यपरक सिद्धांत चिंतन की आवश्यकता है। सौन्दर्यशास्त्रीय चिंतन के इतिहास से यह सिद्ध होता है कि जब रचनाकर्म के स्वरूप और उद्देश्य में प्रातिपदारी परिवर्तन होता है तो ऐसी नयी कलाकृतियाँ रची जाती हैं जिनसे नये कलाबोध और कलात्मक मूल्यों का सृजन होता है। नवीन कला बोध और कलात्मक मूल्यों का कारण कलात्मक सौंदर्य और सौंदर्यबोधीय मूल्यों की नयी धारणा का विकास होता है। इस प्रक्रिया से उत्पन्न नयी कला चेतना और कला की धारणा की व्याख्या और औचित्य-विचार के लिये नये सौन्दर्यशास्त्र की आवश्यकता होती है। ऐसी स्थिति में कलात्मक सौंदर्य के सृजन और उसकी अनुभूति का माग-दशक बन कर सौन्दर्यशास्त्र अपनी साक्षरता सिद्ध करता है। सौन्दर्यशास्त्र रचनाकर्म और आस्वादन क्रिया के बीच सहायक मध्यस्थ की भूमिका में रहते हुए आस्वादन क्रिया के अनुभवा प्रभावों और संवेदनाओं से निष्कपित ज्ञान के आलोक में रचना व्यवहार की प्रक्रिया और परिणामों का मागदशक बन सकता है।

सौन्दर्यशास्त्र का सम्बन्ध सभी कलाओं से है और नये पुराने सौन्दर्यशास्त्र के स्वरूप की खोज करते समय सभी कलाओं को ध्यान में रखना जरूरी है। साहित्य को एक कला मान कर दूसरी कलाओं के साथ ही उसके सौन्दर्यशास्त्र पर विचार करना बेहतर होगा। लेकिन हम साहित्य कला के सौन्दर्यशास्त्र, विशेषतः हिन्दी के नये साहित्य के सौन्दर्यशास्त्र, से सम्बंधित सवाल तो ही अपनी चर्चा सीमित रखना चाहेंगे क्योंकि एक तो इस परिसंवाद में भाग लेने वाला मैं से अधिकांश के पास और क्रिया का साहित्य कला है दूसरे हमारे देश में साहित्य के अतिरिक्त दूसरी कलाओं का क्षेत्र में एस प्रातिपदारी परिवर्तन लक्षित नहीं हो रहा है उनके आधार पर उनका नया सौन्दर्यशास्त्र विवक्षित हो सके। अगर एस परिवर्तन हो रहे हैं तो हम उनका ज्ञान नहीं है, जिन्हें हो उसे इस दिशा में प्रयत्न करना चाहिए। तीसरी बात यह है कि अनेक कारणों से हमारे

यह विभिन्न कलाओं का ऐसा समन्वित विकास नहीं हो पाया है कि एक नये समन्वित सौन्दर्यशास्त्र का स्वरूप चिन्तन संभव हो। साहित्य कला तक इस चर्चा को सीमित रखने का एक चौथा कारण यह भी है कि पुराना सौन्दर्यशास्त्र जिस प्रकार के अमूर्त अतिसामान्यीकरण और तत्त्ववाद का शिकार रहा है उसने बचने और अनुभवाश्रित सौन्दर्यशास्त्र विकसित करने के लिए यह जरूरी है कि हम रचना और आस्वादन के अपने अनुभव क्षेत्र (साहित्य) से ही नये सौन्दर्यशास्त्रीय चिन्तन की शुरुआत करें।

नये सौन्दर्यशास्त्र की आवश्यकता पर विचार करने से पहले यह भी विचारणीय है कि आजकल हिन्दी साहित्य के सदन में नयी आलोचना (नयी आलोचना में मेरा तात्पर्य कुर्यात 'नयी समीक्षा' से नहीं है) के बढ़ने नये सौन्दर्यशास्त्र की बात क्यों की जाती है? नयी आलोचना के बढ़ने नये सौन्दर्यशास्त्र की बात करने के पीछे कहीं यह विचार तो नहीं है कि आलोचना की बात करना पुरानेपन या पिछड़ेपन का प्रमाण है। क्या आलोचना अपर्याप्त सिद्ध हो गयी है? ऐसा तो नहीं है कि हिन्दी में आलोचना के सिद्धांत और व्यवहार की जो दगा है उसके कारण आलोचना अविश्वसनीय, अनावश्यक और अनुपयोगी हो गई है। आजकल कुछ रचनाकार हिन्दी आलोचना की वर्तमान स्थिति से असंतुष्ट और आलोचकों के आलोचनात्मक व्यवहार से नागज होने के कारण आलोचना को ही अनुपयोगी समझने लगे हैं। आलोचना के घम और आलोचना के कम की साधकता के प्रश्न पर विवाद का इतिहास उसना ही पुराना है जितना रचना और आलोचना के सम्बंध का। प्रायः हर काल के रचनाकार समकालीन आलोचना से असंतुष्ट होते हैं और कभी कभी असफल रचनाकार आलोचक भी बन जाते हैं, लेकिन इससे आलोचना की अनिवार्यता समाप्त नहीं होती। जब यह कहा जाता है कि 'आलोचक उसूल बन रहा है और अलग पड़ रहा है पाठक मूल पड़ रहा है और अमल कर रहा है' तो इसमें आलोचक की अक्षमता या असफलता का बोध होता है, रचना और आलोचना का अलग-अलग प्रकट होता है, लेकिन इससे आलोचना की निरर्थकता ग्राहित नहीं होती। जिस तरह आलोचक की रचनाओं को समझने की जरूरत है वैसे ही रचनाकारों को अपनी आलोचना में बिदवने की नहीं। उसे सहने और उससे सीखने की जरूरत है। आलोचना के बढ़ने नये सौन्दर्यशास्त्र की मांग करने वाले कुछ ऐसे भी लोग हो सकते हैं जो आलोचना और सौन्दर्यशास्त्र को अभिन्न समझते हैं। आलोचना रचना की मुख्यतः अस्वादिपरक व्याख्या है और सौन्दर्यशास्त्र मूल्यपरक मीमांसा, लेकिन मूल्यपरक आलोचना का अनिवार्य अंग है और कलात्मक अनुभव सौन्दर्यबोधो मूल्यों की पहचान की आवश्यक प्रक्रिया का अंग। सौन्दर्यशास्त्र और आलोचना परस्पर पूरक हैं, हमें दोनों की जरूरत है, दोनों को विकसित करना है।

हिन्दी का कोई अपना सौन्दर्यशास्त्र अब तक विवक्षित नहीं हो पाया है। इसलिये यहाँ जो सौन्दर्यशास्त्र विवक्षित होगा—अगर वह समवासीन रचना को ध्यान में रखकर विवक्षित किया जायेगा तो वह नया ही होगा। यह सौन्दर्यशास्त्र की चिन्ता करने वालों पर निम्न है कि वे उसे कितना समवासीन और सामाजिक बना पाते हैं। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल और मुक्तिबोध ने साहित्य के सन्दर्भ में कलात्मक सौन्दर्य और सौन्दर्यानुभूति की मूलभूत समस्याओं पर महत्वपूर्ण सिद्धांतिक चिन्तन किया है। हिन्दी साहित्य के नये सौन्दर्यशास्त्र की विवक्षित करते समय उनके विचारों पर ध्यान देना जरूरी है। नये सौन्दर्यशास्त्र के स्वरूप पर विचार करते समय यह भी विचारणीय है कि हम नये साहित्य के सौन्दर्यशास्त्र की आवश्यकता है या साहित्य के नये सौन्दर्यशास्त्र की ? फिलहाल तो यही कहना ठीक होगा कि नया साहित्य नये सौन्दर्यशास्त्र की मांग करता है, इसलिए हमें नये साहित्य का नया सौन्दर्यशास्त्र विवक्षित करना है। अगर नया साहित्य नयी जनवादी चेतना का साहित्य है तो उस जनवादी चेतना की अन्तर्वस्तु और रूप के समानांतर प्रगतिशील सौन्दर्यशास्त्र को साहित्य, समाज और इतिहास के सम्बन्धों की विवेचना के साथ साथ रचनाकर्म के सिद्धांत और व्यवहार तथा जीवन तथ्य और मूल्य-चेतना की संगति असंगति का विश्लेषण करते हुए जीवन के विचारक्षेत्र और कार्यक्षेत्र की एकता का बोध विवक्षित करना होगा।

नये सौन्दर्यशास्त्र के स्वरूप पर विचार करते समय सौन्दर्यशास्त्र का 'न्यापन' भी विचारणीय है। प्रत्ययवादी सौन्दर्यशास्त्र की एक सुदीर्घ परम्परा है, प्रत्ययवादी सौन्दर्यशास्त्र ही पुराना सौन्दर्यशास्त्र भी है। लेकिन यह ध्यान रखने की बात है कि आधुनिक काल में कला रचना के क्षेत्र में नयी रचनाशीलता के विकास के साथ साथ प्रत्ययवादी सौन्दर्यशास्त्र के स्वरूप में भी विकास हुआ है उसमें भी न्यापन आया है। प्रत्ययवादी सौन्दर्यशास्त्र की दार्शनिक मनो-वैज्ञानिक, कलावादी और सामाजिक धाराओं का इतिहास पुराना है। मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र प्रत्ययवादी सौन्दर्यशास्त्र की मुलना में नया है और यह नया इसलिए भी है कि वह नये युग की प्रगतिशील मानव चेतना के विकास में सहायक है। नये के नाम पर कुछ लोग भ्रमवश या चालाकी से नये प्रत्ययवादी सौन्दर्यशास्त्र को, जो दूजुआ संस्कृति और कला के संरक्षण का शास्त्र है हमारे लिए उपयोगी न सिद्ध करने लगे यह जरूरी है कि हम यह तय करें कि हमें नये प्रत्ययवादी सौन्दर्यशास्त्र की आवश्यकता है या मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र की ? मुझे ऐसा लगता है कि नये सौन्दर्यशास्त्र की मांग करने वाले निश्चय ही मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र को ही नया और आवश्यक समझते हैं। लेकिन मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र भी जावादी कला के विकास के साथ साथ लगभग एक सताब्दी में पर्याप्त

विकसित हुआ है। विभिन्न समाजवादी देशों में उन देशों की अपनी कला और समाज सम्बन्धी अनिवार्यताओं की भाग के अनुरूप मार्क्सवादी सौंदर्यशास्त्र का विकास हुआ है। जो देश जनवादी जाति के दौर से गुजर रहे हैं उन देशों में जीवन की वास्तविकता और कला की आवश्यकताएँ वैसे ही नहीं हैं जैसी समाजवादी देशों में, इसलिये समाज और कला के स्वरूप की भिन्नता के कारण उनके सौंदर्यशास्त्रीय चिंतन में भी भिन्नता है और होगी। अनुपसब्ध को उपलब्ध मानकर चिंतन करना कल्पनाविवाद है, मार्क्सवाद नहीं। अपने देश की राजनीतिक, सामाजिक और कला सम्बन्धी वास्तविकताओं और आवश्यकताओं को ध्यान में रखकर विकसित किया गया मार्क्सवादी सौंदर्यशास्त्र ही हमारे लिए नया होगा और रचना कम का माघदशक भी। नया वही है जो वर्तमान के लिये प्रासंगिक और भविष्य के लिए दिशा निर्देशक है।

समकालीन सद्म में नया सौंदर्यशास्त्र विकसित करने का उद्देश्य है ऐसा सौंदर्यशास्त्र विकसित करना जो वर्तमान भारतीय समाज, इतिहास और साहित्य के लिये प्रासंगिक हो, जिसमें हमारी कला—परम्परा और कला चिंतन की परम्परा के जनवादी तत्वों का समावेश हो, देशी विदेशी भाववादी अध्यात्मवादी सौंदर्यशास्त्रीय चिंतन के जीवन निरपेक्ष कलावादी मूल्यों के भ्रमों और भटकावों से बचाव हो और जो समकालीन रचनाशीलता के लिये उपयोगी हो। ऐसे सौंदर्यशास्त्र के विकास के लिए हमें अनेक वैज्ञानिक मोर्चों पर सघर्ष करना होगा। सबसे पहला सघर्ष तो प्राचीन और आधुनिक भारतीय सौंदर्यशास्त्रीय चिंतन की भाववादी अध्यात्मवादी परम्परा से करना होगा, जिसके सत्कार अब भी हमारी कला चेतना में बसे हुए हैं और जनवादी साहित्य और कला के सौंदर्यबोध में बाधक सिद्ध होते हैं। समरसता या समन्वय में सौंदर्य देखने वाली दृष्टि सघर्ष में सौंदर्य नहीं देख सकती। आत्मा की आनन्दमयता के आधार पर कविता में रस की आनन्दमयता की खोज करने वाली कलादृष्टि वर्तमान समाज की विरूपता का चित्रण करनेवाली कला की उपेक्षा ही करेगी। कला बोध के सद्म में सत्कार और अनुभव का द्वन्द्व होता है। पुराने सत्कारों से अवरुद्ध 'जडीमूल सौंदर्याभिरुचि' नवीन कलात्मक अनुभवों को स्वीकार करने में असमर्थ होती है। लेकिन हमें पुराने सत्कारों को नहीं, नये कलात्मक अनुभवों को महत्व देना है और नये अनुभवों के अनुरूप अपने कलाबोध को विकसित करना है। नया सौंदर्यशास्त्र नये साहित्य के अनुरूप नया सौंदर्यबोध विकसित करने का साधन बनाकर अपनी साक्ष्यता सिद्ध कर सकेगा। हमारे सघर्ष का दूसरा मोचा पाश्चात्य प्रत्ययवादी सौंदर्यशास्त्र की नयी पुरानी प्रवृत्तियों परम्पराओं और मायताओं से सघर्ष का होगा। पश्चिम में सौंदर्यशास्त्र दर्शन के अग के रूप में विकसित होने के कारण प्रत्ययवादी दर्शन के तत्त्ववाद और मूल्य प्रणाली

य गहराई तक प्रभावित है, उग पर प्रत्ययवादी चिन्ता की आध्यात्मिकता का भी गहरा प्रभाव है। आखिल पश्चिम में कुछ मौल्यशास्त्री पुराने प्रत्ययवादी सौन्दर्यशास्त्र के तत्त्ववाद, अमूर्तता और सामाजीकरण में बचकर रचनानिष्ठ सौन्दर्यशास्त्र विकसित करने का प्रयत्न कर रहे हैं लेकिन उनसे चिन्तन का दायरा प्रत्ययवादी ही है, चाहे वह जितना भी संशोधित क्यों न हो। जाहिर है वस्तुवादी चिन्तन इस प्रत्ययवादी दायरे में पूरी तरह मुक्त होने के बाद ही संभव है, इसलिए मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र विकसित करने के लिए प्रत्ययवादी (मेटा फिजिकल) चिन्तन प्रणाली से मुक्ति और द्वैतात्मक ऐतिहासिक भौतिकवादी चिन्तन प्रणाली को अपनायन की आवश्यकता है। पश्चिम के प्रत्ययवादी सौन्दर्यशास्त्र ने हमारे साहित्य चिन्तन और कला चेतना को इतना प्रभावित किया है कि कुछ लोग सौन्दर्यशास्त्र का अर्थ पाश्चात्य प्रत्ययवादी सौन्दर्यशास्त्र ही समझते हैं। बुजुर्ग विचारधारा ने अपने दशान, कला और सृष्टि को सावभौम और शाश्वत सिद्ध करने का ऐसा प्रयत्न किया है कि कई बार उस विचारधारा के विरुद्ध संघर्ष करने के लिये प्रतिवद्ध जन भी उसके भ्रमजाल में फँस जाते हैं। इसका एक प्रमाण तो यही है कि कुछ रचनाकार जनवादिता की दुहाई देते हैं बावजूद 'जनवादी अन्तर्वस्तु और पुर्जुआ कला' की एकता की बात इस विश्वास और अदार्श से करते हैं मानो वस्तु और रूप में कोई आपसी सम्बन्ध ही न हो। आलोचक कृति में निहित या व्यक्त 'राजनीति' को छोड़कर केवल उसके सौन्दर्यबोधी मूल्यों की बात करते हैं कला और विचारधारा के सम्बन्ध को ठीक से न समझ पाने के कारण ललित कलाओं की विचारधारात्मक रूपों से बाहर मान लेते हैं। जनवादी कला और साहित्य के निर्माण का दावा और बुजुर्ग सौन्दर्यशास्त्रीय प्रतिमानों या सौन्दर्यबोधीय मूल्यों कलात्मक जादूओं की प्राप्ति की कामना में जो असमर्थ है वह प्रत्ययवादी सौन्दर्यशास्त्रीय चिन्तन के प्रभाव का द्योतक है।

नये सौन्दर्यशास्त्र के विकास के लिए संघर्ष का एक तीसरा मोर्चा है जहाँ अधिक सजगता और सावधानी की जरूरत है। मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्रीय चिन्तन में समय समय पर प्रकट होने वाले देशी विदेशी संशोधनवादी, सकीर्णतावादी और भोड़े समाजशास्त्रीय भट्कावों से संघर्ष करना नये मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र के विकास के लिए आवश्यक है। मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्रीय चिन्तन में ऐसे भटकाव मूलतः राजनीतिक मोर्चों में साहित्य और कला की ओर आते हैं इसलिए इस संघर्ष की आधारभूमि तो राजनीति ही है, लेकिन राजनीति और सृष्टि के पारस्परिक सम्बन्ध को स्वीकारते हुए, कला और साहित्य की सापेक्ष स्वायत्तता को समझ कर सौन्दर्यशास्त्रीय चिन्तन में इस तरह के वैचारिक संघर्ष को कायम रखना जरूरी है। आजकल अपने को मार्क्सवादी

कहने वाले कुछ लोग जब सवहारा के अधिनायकत्व को अस्वीकार कर रहे हैं तब इस प्रकार के वैचारिक सघर्ष की और अधिक आवश्यकता बढ़ी है। क्रांति-कारी सघर्ष स वचने के लिये सुविधाजीवी मार्क्सवादियों को ऐसे सशोधनों की आवश्यकता सदैव महसूस होती है। हम सब जानते हैं कि आजकल बाजारों में मार्क्सवाद के न जाने कितने सशोधित संस्करण समेत सुलभ कराये जा रहे हैं। लेनिन ने कहा था कि मार्क्सवादी वह है जो वग सघर्ष को सवहारा के अधिनायकत्व तक ले जाता है। (राज्य और क्रांति) सवहारा के अधिनायकत्व को अस्वीकार करना क्या वग सघर्ष और अनिवार्य परिणतियों को अस्वीकार करना नहीं है ? दूसरा को गैर मार्क्सवादी सिद्ध करने के लिए एड़ी चोटी का पसीना एक करत घाले हिंदी के एक मार्क्सवादी आलोचक का कहना है कि 'राजसत्ता मजदूर वग की डिक्टेटोरशिप होगी, यह सिद्धांत गलत है।' विचार करने की बात है कि लेनिन और इस लेखक में किस सही और मार्क्सवादी समझा जाय ? इसी आलोचक की यह भी स्थापना है कि 'ललित कलाओं को विचारधारा के रूपों में गिनना सही नहीं है।' इस वचन के बाद तो यही सवाल पैदा होता है कि क्या यह मार्क्सवादी चिंतन है ? विचार को केवल भाषा तक सीमित मानने के बाद यह घोषणा करना कि 'कोई भी ललित कला शुद्ध विचारधारा के अंतर्गत नहीं आती, साहित्य भी नहीं आता' न केवल भ्रामक मार्क्सवादी चिंतन का परिणाम है, बल्कि इसमें शुद्ध वैचारिक असंगति भी है। ऐसे सौन्दर्यशास्त्रीय चिंतन के मार्क्सवाद से हम कितनी सावधानी की जरूरत है यह अलग से बताने की जरूरत नहीं है। इस प्रकार के साहित्य चिंतन और राजनीतिक चिंतन में एक गहरा रिश्ता होता है। जो जनवादी साहित्य वग सघर्ष की वास्तविक और उसकी परिणतियों की समग्रता को पहचानते हुए जनवादी क्रांतिकी ओर अग्रसर होती हुई जनता की मधुपर्गील चेतना के निमाण और अभिव्यजना के लिए प्रतिबद्ध होगा, उसका सौन्दर्यशास्त्र कला की आवश्यकताओं के साथ साथ क्रांति की आवश्यकताओं को भी ध्यान में रखेगा।

नये सौन्दर्यशास्त्र के विकास के लिए हम सघर्ष, मुक्ति और विकास की प्रक्रिया से गुजरना होगा। विरोधी विचारों से सघर्ष हानिकारक प्रभावों से मुक्ति और परम्परा के साथक तत्वों का समाहार करते हुए नया सौन्दर्यशास्त्र विकसित होगा। ध्यान रखने की बात है कि सग्रह और त्याग का काम समझदारी के साथ ही न कि अग्रथ श्रद्धा या अवविरोध के आवेश में—“सग्रह त्याग न बिनु पहिचाने।’

ग्राम्शी न समाज में बुद्धिजीवियों के वर्गीय स्वरूप और भूमिका पर विचार करते हुए लिखा है कि बुद्धिजीवियों को वर्गों से परे एक सामाजिक इकाई समझा की धारणा एक मिथ है। बुद्धिजीवियों की बुद्धिकता का चरित्र

उसके सामाजिक वाय से निर्धारित होता है। इस दृष्टि से दो प्रकार के बुद्धिजीवी होते हैं—एक, परम्परागत पेशेवर बुद्धिजीवी और दूसरे, आवयविक बुद्धिजीवी। परम्परागत पेशेवर बुद्धिजीवियों की समाज में एक अतर्कणीय सत्ता होती है, वे अपनी वर्गीय स्थिति की छुपाने की कोशिश करते हैं लेकिन अतः उनकी सत्ता और उनके बौद्धिक काम का चरित्र उनके अतीत और प्रतमान के वगगत सम्बन्धों से ही निर्धारित होता है। आवयविक बुद्धिजीवी अपने वग के विचारों और आकांक्षाओं के संगठनकर्ता के रूप में काम करते हैं। वे अपने वग के विचारों और आकांक्षाओं के विधायक और दिशा निर्देशक भी होते हैं। साहित्यकार बुद्धिजीवी माने जाते हैं। सुविधा की दृष्टि से अधिकांश साहित्यकार परम्परागत बुद्धिजीवी की भूमिका में रहने की कोशिश करते हैं या समझ जाते हैं। लेकिन जिन्हें रचनाकारों की सच्चे अर्थों में जनवादी साहित्यकार होना है उन्हें सबहारा के आवयविक बुद्धिजीवी के रूप में अपने को ढालना होगा। वग सघर्ष के तीव्रता से गतिशील होने के दौर में परम्परागत बुद्धिजीवी होने की किसी की सुविधा नहीं हो सकती, उसे एक न एक वग से जुड़ना ही पड़ता है। आज के दौर में यह भी जरूरी है कि सबहारा वग से रचनाकार उभरकर सामने आये और नये सांख्यशास्त्र की ऐसे रचनाकारों की रचनाओं के कलात्मक सौंदर्य का विश्लेषण करना है। सबहारा वग में आये रचनाकारों की रचनाओं की समालोचना करते समय यह देखना जरूरी है कि उन रचनाओं में सबहारा वग के विचारों, आकांक्षाओं और जीवन मूल्यों की अभिव्यक्ति का कलात्मक रूप और आधार क्या है? पेटी बुजुआ वग से आये रचनाकारों की बुजुआ वग में आये शरणार्थी के रूप में देखने के बदले यह देखने की जरूरत है कि ऐसे रचनाकार अपने वगगत संस्कारों, विचारों और आकांक्षाओं से मुक्त होकर अपने को डी क्लास करत हुए सबहारा के अग्रे चेतना और मूल्यों के स्तर पर बन सके हैं या नहीं। अपने वर्गीय भ्रमों और भटकावों से मुक्ति के लिए आत्म सघर्ष के माध्यम से अपने व्यक्तित्व का रूपांतरण करने वाले कलाकारों की सहानुभूतिपूर्ण आलोचना में ही जनवादी रचनाशीलता समझ होगी। केवल निपेक्ष और वहिष्कार की भावना से ही संचालित साहित्य—विवेक जनवादी साहित्य के विकास में नितना बाधक सिद्ध होता है यह हम हिंदी साहित्य के पुराने प्रगतिशील आंदोलन में सीख सकते हैं। हिंदी में सबहारा के आवयविक साहित्यकार अभी पर्याप्त संख्या में अगर उभरकर सामने नहीं आ रहे हैं तो इसका कारण केवल साहित्य या सौंदर्यशास्त्रीय चिंतन में दूढ़न के बजाय समाज और जनवादी राजनीति के चरित्र में इतना विशेष उपयोगी होगा। हिंदी के अधिकांश साहित्यकार मध्यम वग के हैं और उनके पाठक भी अब तक अधिकांशतः मध्यम वग के ही रहें हैं। लेकिन यहां पुराने प्रगतिशील आंदोलन से लेकर आगे तक

ऐसा साहित्य पर्याप्त मात्रा में लिखा गया है जो सच्चे अर्थों में जनता का साहित्य है। ऐसे साहित्य को किसान-मजदूर वर्ग के पाठकों तक पहुंचाने या किसान मजदूर वर्ग ऐसे साहित्य के लिए पाठक तैयार करने का महत्वपूर्ण दायित्व नये सौन्दर्यशास्त्र के जिम्मे होना चाहिये। किसान मजदूर वर्ग की कलाचेतना और जनवादी साहित्य के बीच जो खाई है उसे पाटने का काम नया सौन्दर्यशास्त्र कर सकता है। हमारे समाज में सामंती और बुजुर्ग जीवन मूल्यों और सौन्दर्य-बोधी मूल्यों का जो आतंककारी प्रभाव है उसे तोड़ना, जावादी जीवन मूल्यों और सौन्दर्यबोधी मूल्यों का विकास करते हुए भ्रष्टोद्योग बुजुर्ग सस्कृति के प्रभुत्व को समाप्त करना और एक सशक्त जनवादी सस्कृति की निर्माण प्रक्रिया को शक्ति, गति और दिशा देना नये सौन्दर्यशास्त्र का लक्ष्य होना चाहिये। यह ध्यान देने की बात है कि सशक्त जनवादी सस्कृति के निर्माण के लिए केवल आंदोलनकारी साहित्य की रचना पर्याप्त नहीं है, बल्कि कला की मुक्तिधर्मी प्रवृत्ति को जनता की मुक्तिवादी चेतना से जोड़ने वाला, जनचेतना की सृजन नीलना को विकसित करने वाला साहित्य भी आवश्यक है।

सौन्दर्यशास्त्र सृजनशीलता में लेकर संप्रेषण तक के रचनात्मक व्यवहार में निहित प्रक्रियाओं, मूल्यों और समस्याओं की सैद्धांतिक सीमासा करत हुए रचनाओं के अभिग्रहण और पाठकों के सौन्दर्यबोध को विकसित करने का प्रयत्न करता है। नये सौन्दर्यशास्त्र की वृत्तियों के कलात्मक सौन्दर्यबोधीय मूल्यों का ही नहीं, उनके राजनीतिक प्रयोजन और प्रभाव का भी मूल्यांकन करना है। हम एक ऐसे साहित्य चिंतन और कला दर्शन में शिक्षित हुए हैं जिसमें शुद्ध कलात्मक मूल्यों के नाम पर बुजुर्ग सस्कृति और समाज व्यवस्था के लिए 'खतरनाक' साहित्य और वाक्य की पहचान के लिए आवश्यक चेतना का विकास होने ही नहीं दिया जाता है। महा दुहाई शुद्ध कलात्मक मूल्यों की दी जाती है, लेकिन प्रयोजन बुजुर्ग सस्कृति की सुरक्षा का होता है। दलित जनता द्वारा या ऐसी जनता के लिए रचित अधिकांश साहित्य बुजुर्ग सौन्दर्यशास्त्रीय चिंतन की चालाकी का गिकार है। नया सौन्दर्यशास्त्र मुट्ठी भर अल्पमत वाले सुविधा भोगी लोगों की सौन्दर्यबोधी ऐय्यासी की सेवा करने के बदले दलित मानवता के विशाल जनसमूह की पीड़ित चेतना, 'सतचित्त्वेदना' की व्यञ्जना करने वाली कला और साहित्य के सौन्दर्यबोधी मूल्यों को प्रकाश में लाकर, जनता के मन में सौन्दर्य की भावना जगाकर ही सार्थक होगा। बुजुर्ग सौन्दर्यशास्त्र जनवादी कला और साहित्य की मूल्यवान् विरासत में जनता को वचित करने का पद्धत्य करता है। जनवादी सौन्दर्यशास्त्र को बुजुर्ग सौन्दर्य चिंतन के डमपड्यत्र से जनता का बचाना है।

साहित्य और कला के मर्म में सिद्धांत और व्यवहार के द्वैतात्मक

विभागशील सत्य व के बोध न ही गया मौ-दयशास्त्र निरस्तित है। सत्यता है। हिन्दी के अधिकांश साहित्य और कला सत्य-धी मानवयानी रित्त म भी व्यय हार और सिद्धांत की गता का अभाव गिनता है। रचना व्यवहार और आलोचना सिद्धांत के असंगत के कारण आलोचना समकालीन रचनाशीलता के साथ साथ रही चल पाती है। यहा कुछ आलोचना का परम्परा प्रेमी मन तब तब किसी रचना या रचनाकार पर विचार करने के लिए तैयार रही होता जब तक यह परम्परा का भग न बन जाय। समकालीन रचनाकारिता को समझने के बदले परम्परा की महानता का गुणगाय करत वाला कला चिंतन व्यवहार और सिद्धांत की एकता का रण्डा करता है। जब सैद्धांतिक चिंतन समकालीन रचनात्मक व्यवहार म अनुप्रेरित और प्रभावित होता है और रचनात्मक व्यवहार सिद्धांत चिंतन स अनुगमित तब सिद्धांत और व्यवहार की एकता प्रकट होती है। समकालीन परिस्थिति की यह मांग है कि हम रचनात्मक मभावताओं की तलाश करत वाला मौ-दयशास्त्र चाहिये केवल अतीत की उपलब्धियों का मूल्यांकन करने वाला नहीं। रचनात्मक व्यवहार से पीछे रह जान वाला मौ-दयशास्त्र अतीतजीवी होगा। सिद्धांत व्यवहार के अनुभवों का सचित साररूप होता है और व्यवहार सिद्धांत की सचाई की कसौटी। कला सत्य धी सिद्धांत कला रचना के व्यवहार की गान व्ययस्था का ही परिणाम है। हिन्दी आलोचना म 'गडीभूत मौ-दयभिरति के व्यापक प्रभाव का ही यह परिणाम है कि निराला और मुक्तिबोध जैसे रचनाकार अपने रचना-काल मे उपेक्षित रह जाते हैं। निराला और मुक्तिबोध के सदन म हिन्दी आलोचना के सिद्धांत और व्यवहार को देखें तो स्पष्टत उसकी तीन अवस्थाएँ दिखाई देती हैं। पहली अवस्था दुर्बोधता के आरोप और उपेक्षा की है, दूसरी अवस्था अवयव और प्रचार की और तीसरी अवस्था बोध और मूल्यांकन की है। मुक्तिबोध अभी दूसरी अवस्था मे है और निराला तीसरी मे। नय मौ-दय शास्त्र को इस ट्रैजिक प्रक्रिया को तोडना होगा। जब मौ-दयशास्त्र सजनशीलता की जवरट करनेवाला हो जाय या रचनाशीलता से बटकर अलग जा पडे शास्त्र कम को कुत्ति करने लगे अथवा सिद्धांत व्यवहार मे बाधक सिद्ध होने लगे तो सजनशीलता कम और व्यवहार की प्रगति के लिए शास्त्र और सिद्धांत मे परिवर्तन आवश्यक हो जाता है। मौ-दयशास्त्र को रचनात्मक उत्पादन का दुश्मन नहीं सहायक होना चाहिये। मौ-दयशास्त्रियों को सिद्धांत की ऊँची मीमांसा से रचनाओं और रचनाकारों पर कृपादृष्टि डालने या 'साहित्य का दरोगा बनने के बदले साहित्य और साहित्यकारों का साथी बनना उचित है। जिस तरह राजनीति म मार्क्सवाद कम का मार्गदर्शक दशन है कोई 'डायमा' नहीं, वैसे ही साहित्य और कला के क्षेत्र मे नए मार्क्सवादी मौ-दयशास्त्र को रचनाकम का

‘सौन्दर्यानुभूति वास्तविक जीवन की मनुष्यता है। अपने से परे उठने और परे जाने की मनुष्यक्षमता से उसका पूरा सम्बन्ध है।’ कला की इस मुक्तिधर्मी क्षमता का विश्लेषण करना नये सौन्दर्यशास्त्र का एक अनिवार्य कर्तव्य है। हमारे सामाजिक जीवन में जिस गति से विरूपता का प्रसार हो रहा है उसे देखकर यह भी कहा जा सकता है कि मानवीय संवेदनशीलता की रक्षा के लिए सौन्दर्यशास्त्रीय चिंतन का उपयोग हो सकता है। सौन्दर्य की सामाजिक सत्ता और सौन्दर्यानुभूति की सामाजिकता की व्याख्या करने वाला सौन्दर्यशास्त्र आज हमारे लिये उपयोगी है न कि सौन्दर्य की व्यक्तिनिष्ठता और समाज निरपेक्षता को स्वीकार करने वाला। अगर सौन्दर्यशास्त्र सामाजिक जीवन के लिए उपयोगी, रचनाकारों के लिये मार्गदर्शक, कलात्मक सौन्दर्य के अनुभव में पाठकों का सहायक, मानव जीवन के उत्कर्ष का प्रेरक और संपूर्ण मानवीय संवेदनशीलता के विकास का साधन न हो सके, तो ऐसे सौन्दर्यशास्त्रीय चिंतन की बौद्धिक ऐयाशी के बदले सामाजिक दृष्टि से उपयोगी कोई दूसरा काम करना बेहतर होगा।

सामाजिक सत्य और रचना का माध्यम

साहित्य की आलोचना को मूलगामी आलोचना या साहित्य के साथ साथ अपन समय के समाज और संस्कृति की आलोचना बनाने के लिए साहित्य की एक ऐसी धारणा की आवश्यकता है, जो साहित्य और समाज के सम्बन्ध को अधिक व्यापक रूप में व्यक्त करे। साहित्य की यह धारणा ऐसी होनी चाहिए जो साहित्य और समाज के आपसी सम्बन्ध की अनिवार्यता गहराई, जटिलता और द्विधात्मकता को सामने लाये। इस नयी धारणा में साहित्य और समाज के संबंध बोध के साथ साथ साहित्य के विशिष्ट स्वरूप का बोध उसके विभागत सत्य की विशिष्टता में भी होना चाहिए।

साहित्य की गई धारणा यह है कि साहित्य मानवीय सामाजिक व्यवहार (सोशल ह्यूमन प्रैक्सिस) का एक विशिष्ट रूप है। प्रैक्सिस का अर्थ व्यवहार है और दूसरा अनुभव। इस तरह साहित्य एक ओर सामाजिक मानवीय व्यवहार का एक विशिष्ट रूप है तो दूसरी ओर सामाजिक मानवीय अनुभव का एक विशिष्ट रूप भी। साहित्य रचना को प्रैक्सिस कहने का एक अर्थ यह भी है कि वह विज्ञान से भिन्न है। वह केवल ज्ञान नहीं है। 'प्रैक्सिस' की प्रक्रिया में मनुष्य की भुजनशीलता व्यक्त होती है और उसके अनुभव जगत का विस्तार और विकास भी होता है। इस 'प्रैक्सिस' के माध्यम से ही मनुष्य, प्रकृति, समाज और अपने को बदलता है।

इस तरह प्रैक्सिस मानव समाज के विकास का एक महत्वपूर्ण कारण है। साहित्य सामाजिक मानवीय व्यवहार होने के कारण ही समाज और मनुष्य की चेतना के बदलाव का कारण बनता है। मानव व्यवहार मनुष्य के जैविक, सामाजिक और व्यक्तिगत पहलुओं से जुड़ा होता है। यह उसके भौतिक उत्पादन से लेकर बौद्धिक मानसिक उत्पादन तक (जीवन के लिए आवश्यक वस्तुओं से लेकर कलाकृतियों तक) व्याप्त है। श्रम मानवीय व्यवहार की प्रक्रिया की एक बुनियादी वस्तु है और श्रम की सम्पूर्ण प्रक्रिया से मानवीय व्यवहार की प्रक्रिया आगे बढ़ती है। मानव समाज के इतिहास में मानवीय श्रम की प्रक्रिया के विकास के साथ साथ ही मानवीय व्यवहार का स्वरूप भी विकसित हुआ है। मानव समाज और सम्प्रदाय के विकास के दो अनिवार्य तत्त्व हैं—मानवीय श्रम और

मानवीय व्यवहार। सम्पत्ता, सस्कृति, कला और साहित्य को मानवीय श्रम और व्यवहार की विवास प्रक्रिया की देन कहा जा सकता है।

कला और साहित्य को मानवीय व्यवहार कहने का यह अर्थ नहीं है कि ज्ञान या सिद्धांत में उसका कोई सम्बन्ध नहीं। अनुभव, सिद्धांत और व्यवहार का जो सम्बन्ध सामाजिक जीवन के दूसरे क्षेत्रों में होता है, वह यहाँ भी है। श्रान्तिकारी व्यवहार बुनियादी तौर पर मानवीय व्यवहार के प्रत्येक क्षेत्र में लगभग एक सा होता है। कुछ लोग यह कहते हैं कि साहित्य और कला मूलतः सैद्धांतिक मानवीय क्रियाएँ हैं। फिलहाल इस विवाद में न पड़कर यही कहना उचित होगा कि साहित्य और कला के निर्माण में मानवीय व्यवहार का एक विशिष्ट रूप प्रकट होता है और इसका मानवीय चेतना की सैद्धांतिक और ज्ञानात्मक गतिविधियाँ से भी गहरा सम्बन्ध है।

कला और साहित्य को मानवीय व्यवहार का एक विशिष्ट रूप कह देने से ही कला और साहित्य की मूलगामी आलोचना की समस्याएँ समाप्त नहीं हो जाती, बल्कि इसके बाद ही उनकी जटिलता का अहसास होता है। इस सन्दर्भ में सर्वाधिक महत्वपूर्ण बात यह है कि कला और साहित्य को मानवीय व्यवहार मानने पर उनकी सामाजिकता स्थापित होती है और दूसरे सामाजिक व्यवहारों से उनके सम्बन्ध के बोध की अनिवार्यता भी प्रकट होती है। यही यह महत्वपूर्ण सवाल भी सामने आता है कि प्रत्येक सामाजिक व्यवहार का एक विशिष्ट रूप होता है, सामाजिक व्यवहारों की परस्पर संबद्धता के साथ साथ उनकी अपनी सापेक्ष स्वायत्तता भी होनी है, इसलिए साहित्य और कला को सामाजिक मानवीय व्यवहार मानने के साथ साथ उनकी निजता, विशिष्टता और सापेक्ष स्वायत्तता की पहचान आलोचना के लिए जरूरी है।

मानवीय व्यवहार के एक विशिष्ट रूप के तौर पर कलात्मक और साहित्यिक व्यवहार का एक निजी स्वरूप होता है। प्रत्येक मानवीय व्यवहार के उपादान, प्रक्रिया और प्रयोजन के अनुसार ही उसका विशिष्ट स्वरूप विकसित होता है। साहित्य और कला के उपादान, रचना प्रक्रिया और प्रयोजन की भिन्नता के कारण दूसरे सामाजिक व्यवहारों से उसकी भिन्नता कायम होती है। यही नहीं कि कलात्मक और साहित्यिक व्यवहार दूसरे मानवीय व्यवहारों से भिन्न होता है, बल्कि कला के मानवीय व्यवहार के क्षेत्र के भीतर भी विभिन्न कला रूपों का रचनात्मक व्यवहार एक-दूसरे से सम्बद्ध होते हुए भी कई स्तरों पर एक-दूसरे से भिन्न भी होता है। अतः आलोचना के लिए कलात्मक और साहित्यिक व्यवहार की विशिष्ट प्रकृति की पहचान जरूरी है।

कला सम्बन्धी मानवीय व्यवहार की विशिष्टता और जटिलताओं को समझने के लिए हम कलात्मक व्यवहार के एक पक्ष—माध्यम—पर विचार करना चाहते हैं, जिसकी कलात्मक व्यवहार में महत्वपूर्ण भूमिका होती है। माध्यम, या व्यापक अर्थ में भाषा, साहित्य और कला का एक महत्वपूर्ण तत्व है। विभिन्न कलाओं में माध्यम के अलग-अलग रूप होते हैं। माध्यमों के अपने स्वरूप का प्रभाव और परिणाम विशिष्ट कलात्मक व्यवहार पर पड़ता है। माध्यम सम्बन्धी इस जटिलता को हम साहित्य और कला की रचना और अनुभव के सन्दर्भ में देख सकते हैं।

साहित्य का माध्यम है भाषा, जो अनिवार्य सामाजिक होती है और इसका दूसरे मानवीय व्यवहारों से गहरा सम्बन्ध होता है। भाषा मानवीय व्यवहारों की प्रक्रिया से ही विकसित होती है इसलिए सामाजिकता इसका सहज गुण है। दूसरी कलाओं के माध्यम के साथ ठीक यही स्थिति नहीं है। संगीत, चित्र, मूर्तिकला और वास्तुकला के माध्यम सहज ही सामाजिक नहीं होते। इन कलाओं में माध्यम के प्रयोग की परंपरा सामाजिक होती है, स्वयं माध्यम सामाजिक नहीं होता। इसलिए हर कलाकार को अपनी रचना प्रक्रिया के दौरान अपने कला माध्यम को अधिवाधिक सामाजिक बनाने की समस्या से जूझना पड़ता है। माध्यम के साथ-साथ प्रयोजन के कारण भी सामाजिकता में अंतर आता है। माध्यमों के विशेष स्वभाव के कारण ही चित्रकला और संगीत में रूपवाद की जितनी संभावना होती है उतनी साहित्य में नहीं। यह एक ऐतिहासिक तथ्य है कि कला के अधिवास रूपवानी जादोसन चित्रकला और संगीत से ही शुरू हुए हैं। मूर्तिकला और वास्तुकला में प्रयोजन बहुत सीमा तक माध्यम की सामाजिकता को निर्धारित करता है। 'कला के लिए कला' की साधना की जितनी गुंजाइश संगीत और चित्रकला में होती है उतनी मूर्ति और वास्तुकला में नहीं। एक प्रकार से यह गुंजाइश संगीत में सबसे अधिक और वास्तुकला में सबसे कम होती है क्योंकि वास्तु कला का उपयोगितावादी मूल्य उसके कलात्मक मूल्य को अनुशासित करता है, जबकि संगीत में कलात्मक मूल्य चेतना सर्वोपरि होती है।

रचना प्रक्रिया के दौरान भाषा या माध्यम की समस्या से कलाकार के सघर्ष पर विचार किया जाय तो जाहिर होगा कि संगीत और चित्रकला के मजकूर की समस्या भाषा या माध्यम को सामाजिक बनाने की होती है, जबकि साहित्य के माध्यम भाषा की सहज सामाजिकता के कारण साहित्यकार की समस्या भाषा को निजी बनाकर सामाजिक बनाने की होती है। संगीत या चित्र कला का मजकूर अपने कला माध्यम को अधिवाधिक सामाजिक बनाकर अपनी सजनात्मकता की अभिव्यक्ति करता है लेकिन कविता कहानी या उपन्यास में

रचनाकार प्रचलित भाषा का निजी बतात हुए रचनात्मक स्तर पर उसकी सामाजिकता की वृद्धि करता है। रचना के स्तर पर माध्यम की इस स्थिति पर विचार करने में यह जाहिर हो जाता है कि आलोचना में माध्यम के सवाल की उपेक्षा ठीक नहीं है।

साहित्य रचना को मानवीय व्यवहार मानने के बाद यह जरूरी हो जाता है कि साहित्यिक रचनात्मक व्यवहार के क्षेत्र के भीतर के विभिन्न व्यवहारों के रूपा की विशिष्टता को भी पहचानना और स्वीकार किया जाय। हम एक कुम्हार की निर्माण प्रक्रिया और प्रयोजन को वैसे ही नहीं समझ सकते, जैसे एक बर्तन की निर्माण प्रक्रिया को। यही स्थिति साहित्यिक व्यवहार के क्षेत्र में भी है। हम कविता और कहानी की निर्माण प्रक्रिया में अंतर समझते हुए, दोनों की विशिष्टताओं को पहचानने हुए, उनकी आलोचना करनी चाहिए। माना कि कविता और कहानी के मूल उपादान (जीवानुभव), माध्यम (भाषा) और प्रयोजन (पाठनीय चेतना का बदलाव) के बीच सामान्य एकता होती है, लेकिन दोनों की रचना प्रक्रियाएँ एक दूसरे से भिन्न होती हैं। इसलिए रचना के दौरान रचनाकारों का रचनात्मक सघर्ष भी एक जैसा नहीं होता। जब आलोचक हर प्रकार की रचनाओं में से कुछ सामान्यताओं की खोज करने लगते हैं तो वे रचनाओं की विशिष्टता की उपेक्षा करते हैं।

आलोचना में रचना के रूप (साहित्य-रूप और कलात्मक रूप) पर ध्यान देना बहुत जरूरी है। रूपवाद के आतंक से भयभीत होकर रूप की चर्चा में बचना रचना और आलोचना दोनों के लिए हानिकार हो सकता है। जो लोग रचना के विशिष्ट रूप और उसके बोध की विशेष पद्धति की उपेक्षा करके केवल हर जगह अमूल सामाजिक सत्य की खोज करते रहते हैं उनसे माध्यम का कहना है कि "आप वस्तु (कला वस्तु) और चेतना (पाठनीय चेतना) के अधिकारों का हनन कर रहे हैं, आप सत्य को अमूल समझ रहे हैं और उस मजिस्ट्रेट की तरह व्यवहार कर रहे हैं जो बिना किसी लगाव के हर मुकद्दमे के बयान और पुरखी को मुनता और लिखता है।"

यह ठीक है कि रचनाकार अपनी रचना में सामाजिक सत्य की अभिव्यक्ति करता है, लेकिन रचनाकार उस सामाजिक सत्य की पाने और व्यक्त करने के लिए जीवानुभव, यथाथ-बोध, रचना प्रक्रिया और अभिव्यक्ति के स्तर पर जो प्रयत्न और सघर्ष करता है उसकी उपेक्षा नहीं की जा सकती। रचना में व्यक्त सामाजिक सत्य का जितना महत्त्व है उतना ही महत्त्व उस सत्य की खोज और अभिव्यक्ति के लिए किए गए रचनात्मक सघर्ष का भी है। जब आलोचक रचनाकार के आलोचनात्मक सघर्ष या सामाजिक सत्य की खोज और अभिव्यक्ति के लिए की गई रचनात्मक यात्रा की उपेक्षा करते हैं वे केवल उपलब्ध सत्य

को ही महत्त्व देता है, तो यह रचना और रचनाकार के साथ याप नहा करता। रचनाकार की सामाजिक सत्य की उपलब्धि के लिए की गयी यात्रा और रचना में उसकी अभिव्यक्ति की विशिष्टता के विश्लेषण से ही आलाचक सामाजिक सत्य पा सकता है। सामाजिक सत्य रचना में निहित होता है, केवल व्यक्ति ही नहीं होता। रचना में व्यक्त सामाजिक सत्य पानी में सूने काठ की तरह उतराया नहीं फिरता कि आलोचना का जाल ढालकर उस चट से छान लिया जाय।

आलोचना में रचना के रूप, उसकी विशिष्टता, वस्तुनिष्ठता और रचनाकार के रचनात्मक संघर्ष पर ध्यान देना वास्तव में सामाजिक सत्य की खोज की प्रक्रिया और अभिव्यक्ति की प्रणाली पर ध्यान देना है। रचना के रूप की विशिष्टता पर ध्यान देना गलत नहीं है, रूप को ही सत्य मान लेना या रूप में ही सत्य की खोज करना रूपवाद का शिकार होना है। मार्क्स एंगेल्स ने साहित्य और कला की जो चर्चा की है, उसकी एक बड़ी विशेषता यह है कि उन्होंने रचनाओं का समग्र वस्तु के रूप में देखा है रचनाओं और रचनाकारों की विशिष्टता का विवेचना किया है और इन सबके बाद रचनाओं से सामाजिक सत्य पाने का प्रयत्न किया है। उन्होंने कृतियों का विवेचना करते हुए ही कला और साहित्य संबंधी विभिन्न धाराणाओं के विकास का प्रयत्न किया है।

रचना की ऐतिहासिकता और रचनाकार की विचारधारा रचना की अंतर्वस्तु में ही गीमित नहीं होती, रचना के रूप में भी उस ऐतिहासिकता और विचारधारा की अभिव्यक्ति होती है। रचना की अंतर्वस्तु का विश्लेषण करते हुए उसकी ऐतिहासिकता और विचारधारा की खोज निकालना जितना सरल है, उतना सरल कलात्मक रूप की विचारधारा का विश्लेषण करना नहीं है। रचना की संरचना अपने समय की सामाजिक संरचना से प्रभावित होती है और उसकी अभिव्यक्ति भी करती है। रचना के रूप और शिल्प में न केवल लेखक का व्यक्तित्व प्रकट होता है, बल्कि मध्यम के प्रति उसका दृष्टिकोण भी प्रकट होता है। साहित्य परंपरा में रूप और शिल्प संबंधी परिवर्तन, सामाजिक परिवर्तन के सूचक और परिणाम होते हैं। ऐसी स्थिति में रचना का विश्लेषण और मूल्यांकन करते समय उसके रूप और शिल्प की उपेक्षा करना रचना और उसके सामाजिक संबंध के कई स्तरों की उपेक्षा करना है।

रचना के स्तर पर सामाजिक सत्य जहां एक ओर सामाजिक अनुभव का सत्य होता है, वहां वह रचनाकार का अपना अनुभूत सामाजिक सत्य भी होता है इसलिए उसमें सामाजिक सामंजस्य का साथ साथ रचनाकार की निजता भी व्यक्त होती है। फिर रचनाकार अभिव्यक्ति के स्तर पर भूत, इन्द्रियसंवेद्य बिंबा, प्रतीकों, आख्या या जीवन के क्रिया व्यापार के माध्यम से सामाजिक सत्य की अभिव्यक्ति करता है। सामान्य तौर पर एक युग का सामाजिक सत्य सबका

होता है, लेकिन एक रचनाकार जब उस सामाजिक सत्य की अभिव्यक्ति करता है तो वह उसकी विश्व-दृष्टि से जुड़कर उसका निजी भी हो जाता है। रचना का सामाजिक सत्य अपनी विनिष्टता के कारण ही महत्वपूर्ण होता है। सामाजिक सत्य के सावजनिक रूप और किसी रचना में उसका व्यक्त रूप में सवादितता आवश्यक होती है और रचना की सामाजिक साधकता बहुत कुछ इस सवादितता पर ही निर्भर होती है।

कला और साहित्य के माध्यम से सामाजिक सत्य की अभिव्यक्ति और उपलब्धि की प्रक्रियाएँ सामाजिक विज्ञानों में भिन्न होती हैं। कला और साहित्य के माध्यम से व्यक्त और प्राप्त सामाजिक सत्य मूलतः, जीवत, अनुभवजन्य और संवेदनीय होता है, इसलिए वह अधिक प्रभावकारी भी होता है। रचना में व्यक्त सामाजिक सत्य की विनिष्टता और सामाजिकता का विश्लेषण करना आलोचक का दायित्व है। इस विश्लेषण के दौरान ही वह एक प्रकार के सामाजिक सत्य की अभिव्यक्ति करने वाले धनक रचनाकारों की रचनाओं की विनिष्टताओं की पहचान करा पाता है या एक रचनाकार की अनेक रचनाओं की विनिष्टताओं का बोध करा पाता है।

बहुत संभव है कि एक ही काल के दो महत्वपूर्ण रचनाकारों की रचनाओं में एक व्यापक सामाजिक सत्य अलग-अलग ढंग से व्यक्त हुआ हो। यह भी संभव है कि एक रचनाकार की रचनाओं में सामाजिक सत्य का एक रूप प्रकट हुआ हो और दूसरे रचनाकार की रचनाओं में दूसरा रूप। सामाजिक सत्य की अभिव्यक्ति का यह अंतर अलग-अलग साहित्य रूपों में भी दिखायी पड़ सकता है। यह भी संभव है कि एक ही रचनाकार की अनेक रचनाओं में एक व्यापक सामाजिक सत्य के अनेक पक्ष अलग-अलग व्यक्त हुए हों। आलोचक का दायित्व है कि वह प्रत्येक रचना में व्यक्त सामाजिक सत्य के विशिष्ट रूप की पहचान कराये।

प्रेमचंद की रचनाओं में अपने समय के सामंतवाद और साम्राज्यवाद द्वारा भारतीय जनता के शोषण तथा मुलामी से मुक्ति के लिए सामंतवाद और साम्राज्यवाद के खिलाफ जनता के संघर्ष का प्रामाणिक चित्रण हुआ है। प्रेमचंद की विभिन्न रचनाओं में सामंती और साम्राज्यवादी शोषण की प्रक्रिया, जनता के जीवन संघर्ष और मुक्ति संघर्ष की प्रक्रिया का जीवत अंकन हुआ है। कहने का तात्पर्य यह है कि प्रेमचंद की रचनाओं में अपने समय की सामाजिक राजनीतिक वास्तविकता की जटिल समग्रता की अभिव्यक्ति हुई है। यही उस समय का व्यापक सामाजिक सत्य भी है। लेकिन प्रेमचंद की विभिन्न रचनाओं में यह व्यापक सामाजिक-राजनीतिक सत्य अलग-अलग ढंगों से व्यक्त हुआ है और हर रचना में व्यक्त सामाजिक सत्य का एक विशिष्ट रूप भी है। यह विशिष्टता

ही प्रत्येक रचना की स्वतन्त्र महत्ता का कारण है। सारत यह सामाजिक राजनीतिक सत्य प्रेमचंद की सभी रचनाओं की केंद्रीय वस्तु होते हुए भी प्रत्येक रचना में अपने विशिष्ट सामाजिक-राजनीतिक सत्त्व और रूप का साथ मौजूद है। इस एक व्यापक सामाजिक राजनीतिक सत्य तक पहुँचने के लिए रचनाकार प्रेमचंद ने जो रचनात्मक यात्रा की है उस यात्रा का स्वतन्त्र महत्त्व है।

जिस समय प्रेमचंद अपना कथा साहित्य रच रहे थे, लगभग उसी समय हिन्दी कविता में छायावादी आन्दोलन सन्निध्य था। प्रेमचंद की सभी रचनाओं का मूल स्वर सामंतवाद विरोधी और साम्राज्यवाद विरोधी है—और जसा कि रामबिंसास कर्मा ने लिखा है, छायावाद का भी मूल स्वर सामंतवाद विरोधी और साम्राज्यवाद विरोधी है। प्रेमचंद के कथा साहित्य और छायावाद की कविता के मूल स्वर में एकता होने के बावजूद दोनों के सामंतवाद विरोध और साम्राज्यवाद विरोध की रचनात्मक अभिव्यक्ति में कितना फरक है, यह अलग से बताने की जरूरत नहीं है। यह फरक अलग अलग रचनाकारों की विश्व दृष्टि और कला क्षमता के कारण ही नहीं है, दो साहित्यरूपा (कथा साहित्य और कविता) की अपनी विशिष्टताओं—रचना प्रक्रिया, अभिव्यक्ति प्रणाली और बोध प्रक्रिया—के कारण भी है।

प्रेमचंद अपने सामंतवाद विरोध और साम्राज्यवाद विरोध की, जनता के जीवन सघन और भुक्ति सघन को, सामाजिक राजनीतिक यथाय की ऐतिहासिक विकास प्रक्रिया की पूरी जटिलता का विवेचन विश्लेषण करते हुए सामने लाते हैं। वे जीवन व्यवहार में सक्रिय संवेदनशील और विचारशील पात्रों के जीवन-व्यवहार से निर्मित घटनाओं का विशिष्ट संयोजन करके कथा साहित्य के माध्यम से समाज का सम्पूर्ण गतिशील चित्र प्रस्तुत करते हैं और इस प्रक्रिया में वे अपने युग के व्यापक सामाजिक सत्य की अभिव्यक्ति करते हैं। छायावाद के कवि कविता की विशिष्ट प्रकृति के कारण पूरी तरह ऐसा नहीं कर सकते थे। इसलिए वे विद्या प्रतीका, रूपका और ऐतिहासिक सन्दर्भों के माध्यम से अपने सामंतवाद विरोध, साम्राज्यवाद विरोध और जनता के जीवन सघन तथा भुक्ति सघन की अभिव्यक्ति करते हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रेमचंद और छायावादी कवि व्यापक रूप में एक तरह के ही सामाजिक सत्य की अभिव्यक्ति करते हैं। लेकिन उस सामाजिक सत्य की अभिव्यक्ति का रूप साहित्य रूप की भिन्नता के कारण एक जैसा नहीं है और उमका प्रभाव भी एक जैसा नहीं पड़ता। प्रेमचंद के कथा साहित्य और छायावाद की कविता में व्यक्त सामाजिक सत्य के विशिष्ट रूप को समझने के लिए और बहुत गहरी चीजाँ में साथ-साथ कथा-साहित्य और कविता की

प्रकृति के अंतर को भी समझना जरूरी है। कविता और कथा साहित्य में सामाजिक सत्य की अभिव्यक्ति के फक और कविता तथा कथा साहित्य की रचना शीलता की प्रकृति के फक को ठीक से न समझ पाने के कारण ही बहुत दिनों तक छायावादी कविता को अयथाय और पलायन की कविता कहा जाता रहा, और प्रेमचंद के कथा साहित्य को कला की दृष्टि से द्वितीय श्रेणी का कथा-साहित्य घोषित किया गया। हिंदी के प्रगतिशील आलोचकों ने छायावादी कविता में व्यंजित यथाय तत्त्व को खोजने और प्रेमचंद के कथा साहित्य की कलात्मक श्रेष्ठता सिद्ध करने का आवश्यक काम किया।

इस लेख में साहित्य रूपों की विशिष्टता पर ध्यान देने का उद्देश्य साहित्य रूपों की विशुद्धता की घासलत करना नहीं है। विशुद्ध साहित्य की धारणा की तरह साहित्य रूपा की शुद्धता की धारणा भी भ्रामक है। साहित्य रूपों की ऐतिहासिकता और समाज सापेक्षता की उपेक्षा करके उनकी विशिष्टता को भी समझना मुश्किल ही है।

साहित्य रूपा के विशिष्ट स्वरूप की ओर रचनाकारों और आलोचकों का ध्यान खींचा का उद्देश्य यह बताना है कि साहित्य रूप की सीमायें रचना शीलता को बाधने वाली वेडिया नहीं हैं, और संभावनाओं की तलाश करना साहित्य रूपा की व्यवस्था में अराजकता उत्पन्न करना भी नहीं है। जो आलोचक कथा साहित्य में कवि दृष्टि का अभाव या आविर्भाव खोजते हैं, अथवा कविता के प्रतिमानों के आधार पर कथा साहित्य का विश्लेषण मूल्यांकन करते हैं, वे कविता और कथा साहित्य दोनों के साथ अयाय करते हैं। उपन्यास और कहानी की कविता जैसी आलोचना कराने की प्रवृत्ति हिंदी में कथा साहित्य की अच्छी आलोचना के विकास में बाधक रही है। दूसरी ओर जो लोग कविता, उपन्यास, कहानी और नाटक की निजी स्वरूपगत विशेषताओं की परवाह न कर हर जगह सामाजिक सत्य की अपनी अमूर्त धारणा की केवल पुष्टि या व्यंजना खोजते फिरते हैं, वे साहित्य और कला में यथाय के बीच और व्यंजना के विशिष्ट स्वरूप से अपना अपरिचय जाहिर करते हैं। वास्तव में रूपवाद और अरूपवाद से मुक्त आलोचना ही रचना के विशिष्ट रूप में रूपायित सामाजिक सत्य की पहचान करके नई रचनाशीलता के विकास में सहायक हो सकती हैं।

अनुभूति और सहानुभूति

साहित्य सवेदनशील रचनाकार की जीवन और जगत के प्रति रागात्मक और वैचारिक प्रतिक्रिया का परिणाम है। समाज और प्रकृति से लेखक अनुभव संवित करता है, उस अनुभव को वह सजग और भवेत्त होकर कलात्मक रूपात्मक अनुभूति में प्रदत्तता है और अंत में उस अनुभूति को वह भाषा के माध्यम से अभिव्यक्त करता है। अनुभूति और अभिव्यक्ति की इस संपूर्ण प्रक्रिया में जीवन का बोध और रागात्मक सम्बन्ध की खोज तथा पहचान प्रबल होती है। अनुभव की व्याप्ति इन्द्रियानुभव से लेकर चिन्तन मनन तक है। मनुष्य विचारशील प्राणी है, इसी कारण वह अधिक सवेदनशील और अनुभूतिशील भी है। विचारशीलता के कारण ही अनुभूतिशीलता में व्यापकता और गहराई आती है। अनुभूति में तीन सोपान हैं—(१) सवेदन (२) अनुभव और (३) भावना। भावना में ससंग स्मृति, अनुभव और विचार का संयोग होता है। रचनाकार सचेतन अनुभूति तथा दोष सृष्टि के माध्यम रागात्मक एवं वैचारिक सम्बन्ध का बोध को ही रचना के आधारभूत तत्त्व के रूप में ग्रहण करता है। लेखक की अनुभूति के विस्तार का अर्थ है उगरी चेतना की प्रगति और विस्तार तथा चेतना के विस्तार का अर्थ है आत्म चेतना का सोच जीवन और सोच चेतना से समुत्पन्न होना। पलायन की आत्म चेतना और सोच चेतना के द्वन्द्व और समाहार से ही उगरी मातृवीय चेतना अधिग्रहीत होती है। कला मूलन में रचनाकार का मूल चिन्तन जो मस्तिष्क और नवीन अनुभवा का सम्बन्ध है और निमाणागत जो मस्तिष्क और अनुभवा की कलात्मक स्वरूप प्रदान करता है, दोनों की सक्रियता व्यक्त होती है। एक रचनाकार के माध्यम में मस्तिष्क और अनुभव का द्वन्द्व तथा मातृवीय चेतना का प्रभाव रहता है और जो तत्त्वक इन्द्रियता की प्रक्रिया उगरे स्वभाव और वास्तव का धृष्टतम समझता है यही आत्म-माध्यम के माध्यम में समाज का समग्र जीवन चेतना की व्यक्तता में गद्य होना है। जो कवि अपनी चेतना के माध्यम और मातृवीय में समुत्पन्न वाक्य नहीं रच सकता, वह ही मातृवीय का विचार ही है। मातृवीय में भाव प्रतीकात्मक होता है अनुभूति अर्थमात्र होती है और मध्यम बोध का अभाव होता है। वास्तव रचना में विरोध बोद्धिमान और मातृवीय में होता है बोद्धिमान और रागात्मक अनुभूति में परस्पर विरोध नहीं होता। रचना : मातृवीय-मातृवीय और मातृवीय-मातृवीय का संयोग

ही उसे शक्ति और गति प्रदान करता है। भावुकता की अधिकता के परिणाम स्वरूप कविता में अनुभूति की अभिव्यक्ति न होकर अनुभूति का घन होने लगता है।

कला मानवीय सवेदना की त्रिया है, वह व्यक्ति-चेतना की सवेदन-शीलता की देन है, मानव की मानवीयता को जाग्रत और परिष्कृत करने की क्रिया का परिणाम है। व्यक्ति चेतना अपने सामाजिक त्रियाशील अस्तित्व के अनुरूप बनती है। चेतना मानव के चेतन अस्तित्व और उसके त्रियाशील व्यक्तित्व के अतिरिक्त कुछ भी नहीं है। इसलिए लेखक संपूर्ण मानव व्यक्तित्व की चेतना के सघनशील विंगम की गति और दिशा को पहचानन का प्रयत्न करता है। लेखक समाज में केवल दशक ही नहीं, सहभोक्ता भी है, इसलिए दशक का ज्ञान और भोक्ता की सवेदना के संयोग से ही कवि की चेतना निर्मित होती है। कविता की आरम्भपरक वस्तुनिष्ठता में ही निर्व्यक्तिकता होती है। कला मानव की जीने की कामना और जीवन में विश्वास की देन है। कला की रचना की समस्या केवल 'व्यक्ति' की समस्या नहीं है बल्कि वह 'मानव' की क्रिया है। व्यापक मानवीय रचनाशीलता के सदन में ही कवि की रचनाशीलता की भी व्याख्या होनी चाहिए। मानव की रचनाशीलता उसकी सामाजिक क्रिया शीलता में व्यक्त होती है, इसलिए कवि की रचनाशीलता का सम्बन्ध मानव की सामाजिक त्रियाशीलता से है। कविता रचना ही नहीं सम्प्रेषण भी है, इसलिए उससे विश्लेषण की परिधि में सम्पूर्ण मानव व्यक्तित्व या मानव का सामाजिक व्यक्तित्व भी है। अगर लेखक समाज की सघनशील चेतना का सवाहक और माता मुक्ति का अग्रदूत है, तो 'उमें यह जानना चाहिए कि मानव मुक्ति का अर्थ है समाज में 'मानवीय ससार और 'मानवीय सम्बन्धों' की वापसी और स्थापना। यही कारण है कि मानव मुक्ति का प्रश्न वैयक्तिक नहीं सामाजिक है।

मानवीय अनुभूति और समसामयिक सामाजिक यथाथ के सवेदनशील बोध से सम्पन्न रचना ही साधक हाती है। साहित्य में यथाथवाद सामाजिक जीवन की सतत विकासशीलता में विश्वास और जनचेतना की सहानुभूतिपूर्ण अभिव्यक्ति से विकसित होता है। समाज के यथाथ के प्रति लेखकों की प्रायः चार मन स्थितियाँ दिखाई देती हैं। एक मन स्थिति वह है जिसमें कलाकार इस जगत को अवास्तविक मानकर किसी सुखद दुनिया की कल्पना करता है और उस काल्पनिक दुनिया में रहने का प्रयत्न करता है। दूसरी मन स्थिति का कलाकार इस जगत को सामान्यतः सम्भोदता से नहीं ग्रहण करता है, बल्कि वह इसके सतही रूप और छिल्लेपन पर व्यग्न करता है, हसता है। तीसरी मन स्थिति का कलाकार समाज की विवृतियों और विडम्बनाओं की दुखद अनुभूति से व्याकुल

होता है तथा इसके भीतर ही खोई हुई सच्चाई और अच्छाई की खोज का प्रयत्न करता है। एक चौथी मन स्थिति ऐसी भी होती है जिसमें कलाकार यथाथ के स्वरूप का सम्यक बोध प्राप्त कर, समाज की वास्तविकता को पहचानकर, उसे तोड़कर एक नवीन मानवीय समाज की रचना की प्रातिकारी प्रेरणा देता है। लेखक के इस निर्माणोन्मुख ध्वस में सामाजिक जीवन की विकासशीलता में आस्था निहित होती है। जीवन और यथाथ के प्रति सुधारवादी, समझौतावादी और प्रातिकारी—ये तीन दृष्टिकोण सम्भव हैं। समाज के यथाथ से ऊबने, उसमें डूबने, उसे सहने, उससे समझौता करने और उसे तोड़कर नवीन सृजन की प्रेरणा देने की विभिन्न वचारिक तथा भावात्मक जीवन दृष्टियाँ के अनुरूप ही किसी रचनाकार की रचना का स्वरूप निर्मित होता है। जाहिर है कि निराशावादी, समझौतावादी या सुधारवादी लेखक जनता की सघर्षशीलता को कुठित और दिग्भ्रमित करते हैं। प्रत्येक युग का मानवीय यथाथ अपने भौतिक परिवेश के साथ बदलता है, इसलिए प्रत्येक युग की संवेदाशीलता और यथाथ बोध के स्वरूप में भी परिवर्तन होता है। मानवीय यथाथ के अतगत केवल मानव का सामाजिक भौतिक अस्तित्व ही नहीं है, बल्कि उसके सागात्मक और वैचारिक सम्प्रभ भी है। वाय्यालोचन में किसी एक कवित्त में व्यक्त यथाथ के रूप, उसकी बोध प्रक्रिया कवि की चेतना और यथाथ से उसके सम्यग् बोध के स्वरूप की खोज अविनाश्या है। कला की सामाजिकता या प्रयोजनशीलता की मांग केवल भावसत्ता की आलोचना का आग्रह नहीं है बल्कि वह कला के आधारभूत तत्त्व—जीवनानुभव बोध प्रक्रिया, रचना प्रक्रिया और अभिव्यक्ति के साधनों के स्वरूप में निहित है। कोई लेखक अगर जीवन और जगत् के यथाथ से हटकर या कटकर अपने अतमन से ही सवाद करने लगे तो उसकी रचना असामाजिक होने के कारण निश्चय ही अयहीन होगी।

किसी कलाकृति में व्यक्त अनुभूति की गहराई और व्यापकता का स्वरूप उसमें निहित व्यापक मानवीय महानुभूति के अनुरूप ही निर्मित होता है। रचना में रचनाकार की सहानुभूति की जिज्ञा, शक्ति और शक्ति के अनुरूप ही उसकी महत्ता निर्धारित होनी चाहिए। जनता की सघर्षशील भावना की पहचान और उसमें सहानुभूति की सच्चाई से ही कोई भी कवि युगीन होकर भी युगातीत होता है। कुछ कवि शाश्वत होन और बनने के लोभ में समसामयिक होन से डरते हैं, जबकि वास्तविकता यह है कि कोई भी लेखक गहरे स्तर पर समकालीन होकर ही समकालीन सम्पूर्ण मानवीय चेतना की पहचान के कारण कालजयी होगा वन पाता है। कवि की विचारधारा में उसकी सहानुभूति की शक्ति पूर्णतः आपात नहीं होनी लेकिन अगर विचारधारा और सहानुभूति की दिशा गलत हो तो सहानुभूति गहरी होती है। नेत्रों की विचारधारा कभी-कभी उसकी

अनुभूति और सहानुभूति की दिशा की खोज में भी सहायक होती है। मानवीय अनुभूति से सहानुभूति स्थापित करती हुई कवि की भावना अपनी विशिष्टता कायम रखती है और अनुभूति की इस 'रचनात्मक' प्रक्रिया में ही वह समानुभूति और सहानुभूति के सहारे व्यापक मानवीय अनुभूति की अभिव्यक्ति करने में सक्षम होती है। यह भी एक तथ्य है कि मानवीय अनुभूति की प्रभावशाली अभिव्यजना के अभाव में जनवादी विचारधारा के व्याख्यान से भरपूर रचना भी निष्प्राण ही सिद्ध होगी। कोई भी लेखक, 'सकल्पात्मक चिन्ता' और 'सकल्पात्मक अनुभूति' के सहारे जनता की भावनाओं और आकांक्षाओं से सहानुभूति स्थापित कर पाता है। जनता की भावनाओं से सच्ची सहानुभूति स्थापित करने के लिए कवि का जन जीवन के अनुभवों से गुजरना जरूरी है। मधुपशील चेतना का विकास व्यावहारिक जीवन में होता है, केवल चिंतन मनन से नहीं। जिस लेखक को जन-जीवन की वास्तविक सघनमय परिस्थितियों का स्वयं अनुभव नहीं होगा वह केवल काल्पनिक सहानुभूति के सहारे जनता की मधुपशीलता, सुख दुःख और जीवनस्थितियों की व्यजना का प्रयत्न करेगा। यही कारण है कि सहानुभूति के साथ प्रतिबद्धता का प्रश्न भी जुड़ा हुआ है। एक प्रतिबद्ध लेखक जन जीवन की वास्तविक परिस्थितियों का संवेदनशील बोध प्राप्त करता है, वह जनता की भावना तथा कामना के साथ सच्ची सहानुभूति स्थापित करता है। विचार को व्यवहार की कसीटी पर कसकर परखता है और जनता की मधुपशीलता को आगे बढ़ाने का सचेतन प्रयास करता है। वह अपने लेखन को शोषण और उत्पीड़न के खिलाफ जनता की लड़ाई में एक हथियार के तौर पर इस्तेमाल करता है। एक क्रांतिकारी लेखक सजग और सचेत होकर अपने साहित्य द्वारा जनता में मुक्ति की कामना, सघन की भावना और कम की प्रेरणा उत्पन्न करता है। सचेतन लेखन और विचार को व्यवहार में बदलने की तत्परता के कारण ही कोई लेखक क्रांतिकारी कहा जा सकता है। विचार व्यावहारिक जीवन के अनुभवों से ही बनते हैं, सामाजिक जीवन की श्रियाशीलता से बटकर केवल अंतर्दशन करने में नहीं। सच्ची सहानुभूति में आत्मीयता होती है। उपदेश, दया या करुणा की मुद्रा में वास्तविक सहानुभूति नहीं, सहानुभूति का छल होता है।

आधुनिक साहित्य की आलोचना करते समय उसमें व्यक्त सहानुभूति के स्वरूप पर विचार करना आवश्यक प्रतीत होता है। कविता में व्यक्त जनता की राजनैतिक, सामाजिक तथा सांस्कृतिक स्थितियों के बोध और अनुभूति के स्वरूप की परख कवि की सहानुभूति की दिशा और स्वरूप के आधार पर हो सकती है। प्रायः जनता की राजनीतिक सामाजिक आकांक्षाओं की अभिव्यक्ति सांस्कृतिक भाषा में होती है। आम जनता की वास्तविक स्थिति के प्रति सजग

और सचेत कवि की सहानुभूति जन सघर्षों और मुक्ति के प्रयासों के साथ होती। व्यापक मानवीय सहानुभूति के अभाव और जनता की भावनाओं से अपरिचय के कारण ही आज के अनेक कवि आत्मरति में ही अपने लेखन का आदि अंत कर देते हैं। सहानुभूति आलोचना के लिए भी एक सहायक तत्त्व सिद्ध हो सकती है। आलोचक को रचना की परख के लिए यह जरूरी है कि वह महानुभूति से रचना का विश्लेषण करे। भवभूति ने 'समानधर्मा' की जिस आवश्यकता का अनुभव किया था उसमें कवि की अनुभूति के साथ पाठक या आलोचक की सहानुभूति की ही मांग है। आलोचक एक ओर जब तक कवि की अनुभूति के विषय से और दूसरी ओर कवि की अनुभूति से सहानुभूति स्थापित नहीं कर पाता, तब तक वह कविता की सही व्याख्या और कवि कर्म का वास्तविक उद्घाटन नहीं कर सकता। यहाँ कवि की अनुभूति से सहानुभूति का तात्पर्य उससे अविनाश सहमति ही नहीं है। प्राचीन भारतीय काव्यशास्त्र में 'सहृदय', 'रसिक', 'भावक' तथा 'प्रमाता' आदि धारणाओं में सहानुभूति के तत्त्व की स्वीकृति है। रचनाकार भी जब तक अपनी अनुभूति के विषय से पूर्ण तादात्म्य स्थापित नहीं कर लेता तब तक उसकी रचना में 'तदाकार परिणति' की सम्भावना उत्पन्न नहीं होती है। आलोचक में सहानुभूति होने का अर्थ है कृति के सम्पूर्ण परिवेश, अंतस्वरूप, अनुभव क्षेत्र, मूल्य दृष्टि और सौंदर्य बाध के घरातल तथा रागात्मक बौद्धिक प्रशिक्षण की दिशा की खोज का प्रयत्न और कवि में सहानुभूति का अर्थ है जन जीवन की विभिन्न स्थितियाँ तथा भावात्मक स्तरों से आत्मीयता स्थापित करने की शक्ति।

सहानुभूति के दो रूप हो सकते हैं—रागात्मक और बौद्धिक। जहाँ कवि जन जीवन के सीधे सम्पर्क में है जन जीवन में पूर्णतः आत्मीयता अनुभव करता है, वहाँ रागात्मक सहानुभूति होती है। लेकिन कुछ कवियों की कविता में प्रतिबद्धता या सप्रयोजन लेखन के नाम पर केवल बौद्धिक सहानुभूति ही दिव्यता पत्ती है। पत की 'ग्राम्या' की आत्मस्वीकृति से यह जाहिर है कि ग्रामीण जीवन के प्रति कवि की सहानुभूति बौद्धिक है, रागात्मक नहीं। तत्पुगीन व्यापक जन जागरण और स्वाधीनता आन्दोलन में वामपक्षीय राजनीति के उदय के कारण ही पत ग्रामीण जीवन की ओर आकर्षित हुए थे। चूँकि पत ने गाँवों को बाहर और दूर से देखा था, इसलिए उनकी सहानुभूति बौद्धिक ही हो सकती थी। ग्राम्या में बौद्धिक महानुभूति के कारण ही भाषा का अभिजात्य विद्यमान है जबकि निराला और नागाजुन की कविताओं में जनता के साथ रागात्मक महानुभूति होने के कारण उनकी भाषा में लोक-जीवन और लोक भाषा की गान्धी, सच्चाई और नयी रचनाशीलता दिखाई देती है।

दीपित म सहानुमूर्ति का अर्थ उमरी दयनीयता का चित्रण नहीं, बल्कि उसकी विद्रोह-भावना, सघपशीलता और कम चेतना को शक्ति प्रदान करना है। सच्चा जनक वि उठत हुए जा का उठाने, उसको अपनी स्थिति के प्रति सजग-सचेत होने और घोषणा के सिताफ विद्रोह करने की भावना जगाता है। निराला की 'भिद्युत' तथा 'ह तोन्ती पत्थर' आदि कविताओं में सहानुमूर्ति की सच्चाई के कारण ही गहरी प्रभावशीलता है। सभी कभी कविता में वास्तविक सहानुमूर्ति के बदले वास्तविक सहानुमूर्ति ही मिलती है। अधिकांश प्रगतिवादी कविताओं के अल्पजीवी होने का कारण उनमें व्यक्ति सहानुमूर्ति का काल्पनिक और बोद्धिमान होना ही है। कल्पना में अनुमूर्ति की सीमा का विस्तार होता है, कि तु वास्तविक अनुमूर्ति के आधार पर क्रियाशील कल्पना में ही ऐसा होना है। नागार्जुन की कविताओं में आम जनता के प्रति जो सहानुमूर्ति है। उसमें केवल दया का नाम ही नहीं बल्कि सहभोग्यता की सहानुमूर्ति भी है। जब मैं जन-जीवन में सच्ची सहानुमूर्ति जनता की सघपशीलता की सहधर्मिता और सहधर्मिता से ही उत्पन्न होती है। सहानुमूर्ति साव वेदना की संवेदना को आत्मीय अनुमूर्ति में रूपांतरित करने की प्रक्रिया है। सहानुमूर्ति में सश्रिय सहयोग का भाव छिपा हुआ है।

भारतीय वाक्य दर्शन की परम्परा में सहानुमूर्ति के तत्त्व पर विचार करने पर यह प्रतीत होता है कि साधारणीकरण और सहानुमूर्ति में गहरा सम्बन्ध है। आचार्य गुप्त के अनुसार 'वाक्यानुमूर्ति जीवनानुमूर्ति के रूप में होती है।' जीवनानुमूर्ति में सहानुमूर्ति मानव जीवन की सामाजिकता की देन है। रस-बोध में भावानुमूर्ति का साधारणीकरण सहानुमूर्ति के कारण ही सम्भव होता है। भाव मात्र में भावात्मक सामंजस्य, साहचर्य और एवता स्थापित करने वाली शक्ति ही सहानुमूर्ति है। सहानुमूर्ति अनुमूर्ति का केवल एक भेद मात्र नहीं है, बल्कि दो व्यक्तियों की सामाजिक अनुमूर्तियों का एकाकार बनने, उनकी भावदशा में तादात्म्य स्थापित करने और मानव को अधिक मानवीय बनाने वाली स्वतंत्र मानसिक शक्ति है। वास्तव में सहानुमूर्ति ही रस-बोध का मूल कारण है। सहानुमूर्ति में तद्धत अनुमूर्ति और तदनुमूर्ति का योग होता है। शुक्लजी के अनुसार रसानुमूर्ति के दो प्रकार हैं—(क) 'शील परिज्ञान से उत्पन्न अनुमूर्ति' और (ख) आश्रय के साथ तादात्म्य की दशा। शुक्लजी के ही अनुसार "जहाँ हमारी भावसत्ता का सामाजिक भावसत्ता में लय हो जाता है, वही रस की पुनीत भूमि है।" लेकिन शील परिज्ञान से उत्पन्न भावानुमूर्ति में रसानुमूर्ति की मध्यम दशा होती है। साधारणीकरण के लिए व्यक्तित्व एवं आत्मबोध के परिहार की जो क्षति है उम मान लेने पर आज की विचार प्रधान कविता का आस्वादन बर्धन हो जाएगा। आज की कविता का

सत्य रसानुभूति करना बहुत कम और विचार सम्प्रेषण अधिग्रह है। रसानुभूति में केवल भाव का ही विस्तार होता है, किन्तु सहानुभूति के कारण भाव और विचार दोनों का विस्तार होता है। तर्क कविता के आस्वादन के लिए व्यक्तिगत और विषय को अधिक गतिशील तथा त्रिआणील बनाना ही जरूरत है। आचार्य गुप्त ने भाव की एक धृति चित्र मानते हुए 'बोध', 'मान' या 'प्रतीति' को रसानुभूति में सहायक कहा है। आज की कविता में विचार केवल बोध मात्र नहीं है, वह रस-बोध में केवल सहायक भी नहीं है, बल्कि स्वतंत्र लक्ष्य लक्ष्य है। आज की कविता में विचार सम्प्रेषण महत्वपूर्ण है और सहानुभूति में विचार और भाव का सहअस्तित्व सम्भव होता है।

साहित्य के नवीन आन्दोलन में युग की सचेतनीयता के परिवर्तन के साथ-साथ अनुभूति और सहानुभूति के स्वरूप, स्तर, मर्म, परिप्रेक्ष्य का भी दिशा में भी परिवर्तन होता है। साहित्यिक आन्दोलन की नवीनता और प्रगति कला, अनुभूति और सहानुभूति के स्वरूप और निष्ठा की नवीनता और गहराई पर निर्भर करती है। द्वितीय युग से आज तक की हिन्दी कविता में व्यक्त अनुभूति और सहानुभूति की दिशा और नवीनता विचारणीय है। साहित्य में अनुभूति की प्रामाणिकता और विश्वसनीयता सहानुभूति की सच्चाई पर निर्भर है। 'नयी कविता' में लघु मानव और 'सहज मानव' की जो चर्चा हुई है, उनमें सहानुभूति की नवीन दिशा का ही सबेदा है किन्तु सामान्य जन की नए विशेषणा से सुसज्जित करने के बड़े उसकी सजा की पहचान अधिक जरूरी है। मानव की लघु और सहज बनाने में कवि की महानता की मुद्रा अधिक प्रकट होती है और यथाव मानव के सामाजिक अस्तित्व की वास्तविकताओं की पहचान का पर्याप्त काम।

आज की कविता में आत्म चेतना, आत्म सघर्ष, आत्म प्रस्तुता और आत्म निष्ठता आदि की बहुतायत चर्चा होती है। आत्म चेतना और आत्म सघर्ष से आत्म प्रस्तुता स्वभावतः एकदम भिन्न मन स्थिति है। आत्म चेतना में अपनी चेतना के स्वरूप के बोध के साथ ही उस चेतना के विधायक भौतिक सामाजिक अस्तित्व का भी बोध होता है। उसमें आत्म चेतना की सचेत अभिन्नता के साथ ही लोक चेतना की चेतनता भी होती है। आत्म सघर्ष में चेतना और वस्तु संस्कार और अनुभव, सामाजिक अस्तित्व और व्यक्ति चेतना तथा विचार और व्यवहार का द्वंद्व तनाव और संघर्ष होता है। संघर्षमय जीवन जीने वाले और जनता की संघर्षशील चेतना से सहानुभूति रखने वाले चित्त कवियों में ही आत्म सघर्ष की स्थिति दिखलाई देती है। जीवन और परिवेश की विषम स्थिति से उत्पन्न अतृप्त दशाओं से जुड़ी हुई आत्म प्रस्तुता के बावजूद अगर कवि का आत्म सचेत समाज के व्यापकतर छोर को छूता है तो उसकी

आत्म ग्रस्तता वास्तव में आत्म सघर्ष ही है। अपनी आत्मा की मुक्ति की साधना में लीन कवियों की आत्म ग्रस्तता में लोक जीवन के स्पर्श का अभाव होता है या सामाजिक यथाथ का उलटा प्रतिबिम्ब व्यक्त होता है। जिन्हें 'जगत् गति' की चिन्ता ही नहीं है वे भले हैं, सुखी हैं और निश्चय ही उनकी चेतना निद्वन्द्व है किन्तु किसी सवेदनशील व्यक्ति के लिए शोषण और उत्पीड़न से भरपूर वर्तमान समाज की वस्तुस्थिति का प्रत्येक क्षण एक भयानक दृजेडी है। 'नयी कविता' में मुक्तिबोध एक ऐसे कवि है जिनकी कविता 'अशांत प्राण' से निकली 'महान मानवीय कथा' है। मुक्तिबोध की कविता में जन जीवन और जनता के मुक्ति सघर्षों से सच्ची सहानुभूति है। उनकी कविता की जड़ें अपने सामाजिक परिवेश में गहरे स्तर तक व्याप्त हैं। इसलिए आज के मानसिक द्वन्द्व और सामाजिक चेतना को समझने के लिए मुक्तिबोध की कविता को पढ़ा जा सकता है और मुक्तिबोध की कविता को समझने के लिए आज के सम्पूर्ण सामाजिक राजनीतिक, आर्थिक तथा सांस्कृतिक परिवेश को ठीक ठीक समझना आवश्यक है। उनकी कविता में अभिव्यक्ति भावों और विचारों की खोज का एक साधन है। उनकी आत्मीय छवि में आम जनता के विभिन्न रूपों की पहचान का प्रयास है। मुक्तिबोध की कविता में भावना और विचारों का बिम्बों प्रतीकों और फटेसी में रूपांतरण है। उनकी कविता में फटेसी अभिव्यक्ति का एक साधन है, साध्य नहीं, जैसा कि कुछ आलोचकों को लगता है। फटेसी मिथकीय चेतना की देन है और उसका प्रयोग प्रायः भाववादी कलाओं में हुआ है। लेकिन इसका यह तात्पर्य नहीं कि फटेसी कला का अनिवार्य भाववादी या प्रतिक्रियावादी तत्त्व है। साहित्य के विभिन्न रूपा की उत्पत्ति का मूल लोक जीवन की सृजनशीलता में निहित होता है, किसी एक व्यक्ति के आत्मचिन्तन में नहीं। कला और साहित्य के विभिन्न उपलब्ध रूपों और उपादानों का प्रगतिशील उपयोग सम्भव है, वस्तु यह कि रचनाकार की जीवन दृष्टि जनवादी हो। कला के विभिन्न उपादानों और रूपा को केवल इसलिए प्रतिक्रियावादी या भाववादी घोषित नहीं किया जा सकता कि प्रतिक्रियावादियों और भाववादियों ने उनका उपयोग किया है। एक जनवादी कवि जनता के सांस्कृतिक जीवन में व्याप्त विविध कला रूपों का ही उपयोग नहीं करता, बल्कि वह मानव समाज द्वारा आज तक के विकसित सभी कलारूपा और अभिव्यक्ति के साधनों का जनवादी उपयोग भी कर सकता है और ऐसा अनन्त रचनाकारों ने किया है। मुक्तिबोध की कविता में जो फटेसी का तत्त्व है उसमें यथाथ जीवन का प्रतिबिम्बन है, सामाजिक जीवन के सघर्षों का समूचन है, कवि की आंतरिक द्विधाओं की अभिव्यक्ति है और जनता की आशा आकांक्षाओं का स्वप्न बिम्बों में रूपांतरण है। मुक्तिबोध की कला की एक महत्वपूर्ण विशेषता यह है कि उन्होंने फटेसी का प्रयोग यथाथ

वादी वस्तुतत्त्व और आतिशारी दृष्टिकोण की व्यञ्जना के लिए बिया है। वहाँ फटेसी का एक नया रूप प्रकट हुआ। फटेसी के इस नए रूप में जीवन और जगत का केवल प्रतिबिम्बन ही नहीं हुआ है, उसका उद्घाटन और उसकी पुनरचना भी हुई है। जो लोग 'चिन्ता की विम्बात्मक चिन्ता' मानते हैं, वे यह भी जानते हैं कि चिन्तन में फटेसी का तत्त्व निहित होता है। लेनिन ने चिन्तन में फटेसी की महत्ता और अनिवार्यता को पर्याप्त जोरदार शब्दों में स्थापित किया है—

"किसी विशेष वस्तु के बोध या उसके बारे में धारणा निर्मित करने की मानव मस्तिष्क की प्रक्रिया तो सरल और तात्कालिक चिन्ता जैसी होती है और न निर्जीव प्रतिबिम्बन मात्र ही है, बल्कि यह एक जटिल और वक्र प्रक्रिया है जिसमें जीवन से फटेसी की उद्धान की सम्भावना निहित होती है, और उसमें भी अधिक अमूर्त धारणाओं और विचारों के फटेसी में ऐसे रूपांतरण की भी सम्भावना होती है, जिससे व्यक्ति प्रायः अनभिज्ञ होता है। अतः तो सरल किस्म के सामाजिक क्रिया में या अत्यन्त साधारण विचारों में भी फटेसी का छोड़ा सा अंश जरूर होता है। यहाँ तक कि विज्ञान में भी फटेसी की महत्ता को अस्वीकार करना मूर्खता ही होगी।"

मुक्तिबोध की कविता में फटेसी के प्रयोग की देखकर भूत भूत चिल्लाते हुए डरकर भागने की जरूरत नहीं है बल्कि जरूरत इस बात की है कि उस फटेसी में निहित वस्तुतत्त्व का विश्लेषण किया जाय और यह भी देखा जाय कि उस विनिष्ट वस्तुतत्त्व के कारण फटेसी के स्वरूप में क्या परिवर्तन हुआ है।

साहित्य रचना के सन्दर्भ में यह भी विचारणीय है कि क्या साहित्य क्रोध और घृणा से भी उत्पन्न होता है? दूसरे शब्दों में साहित्य सृजन के सन्दर्भ में क्रोध और घृणा की क्या स्थिति है? एक आलोचक का यहाँ तक कहना है कि श्रेष्ठ साहित्य सहानुभूति से नहीं, घृणा या नाथ से उत्पन्न होता है। विचारणीय यह है कि घृणा या क्रोध से उत्प्रेरित साहित्य का लक्ष्य क्या होगा और ऐसे साहित्य का प्रभाव विश्लेषण में घृणा या क्रोध की सामाजिक साक्षरता क्या होगी? क्या घृणा या क्रोध से उत्प्रेरित साहित्य का लक्ष्य पाठक के मन में भी घृणा या क्रोध ही जगाना हो सकता है? साहित्यकार जिस व्यवस्था और व्यक्ति के प्रति अपना क्रोध व्यक्त करता है, क्या उस व्यवस्था या व्यक्ति के अतिरिक्त उनसे उत्पीड़ित जनता उससे समझ नहीं होती? क्या शोषक व्यवस्था के प्रति घृणा और क्रोध की भावना से भरपूर साहित्यकार के मन में शोषिता के प्रति सहानुभूति नहीं होती? अगर यह मान लिया जाय कि साहित्य क्रोध या घृणा से ही उत्पन्न होता है और उसका लक्ष्य भी पाठक के मन में क्रोध या घृणा ही उत्पन्न करना है तो निश्चय ही ऐसा साहित्य विध्वसात्मक ही होगा, रचनात्मक नहीं। वास्तव में शोषक व्यवस्था के प्रति व्यक्ति के मन में क्रोध और घृणा हान के

साथ ही शोषित जन के प्रति उसके मन में सहानुभूति भी होती है बल्कि उस क्रोध और घृणा से यह सहानुभूति अधिक मूलभूत और गहरी होती है। विपमता और शोषण पर आधारित तथा वर्गों में विभाजित इस व्यवस्था के प्रति सजग कवि के मन में इस व्यवस्था के खिलाफ वास्तविक क्रोध तब तक नहीं उत्पन्न हो सकता जब तक उसके मन में शोषितों के साथ सच्ची सहानुभूति न हो। एक सही जनवादी कवि और शौकिया जनवादी कवि में यही अंतर है कि पहले के मन में शोषक व्यवस्था के प्रति क्रोध और घृणा के साथ ही शोषितों के प्रति सच्ची सहानुभूति भी होती है और वह शोषितों की सघनशीलता और जाति-रिक्ता का समर्थक तथा सहायक भी होता है जबकि दूसरे प्रकार के कवि कभी-कभी हवा के रंग को देखकर और कभी पावा सवारा में नाम लिखाने के लिए जनता के सामने शोषण और अत्याय के खिलाफ गला फाड़कर चिल्लाते नजर आते हैं लेकिन पदों के पीछे अपने राक्षसी स्वाय के कारण शोषक दल की शोभा-यात्रा में भी शामिल हो जाते हैं। तात्पर्य यह कि शौकिया जनवादी कवियों का शोषण के खिलाफ क्रोध उतना ही झूठा होता है जितना शोषितों के प्रति उनका सहानुभूति का भाव। वास्तव में उनकी सहानुभूति शोषकों के साथ ही होती है लेकिन आम जनता को धोसा देने के लिए कभी-कभी वे शोषकों के खिलाफ अपने झूठे क्रोध का इजहार करते हैं।

इसी सन्दर्भ में यह भी विचारणीय है कि केवल क्रोध या घृणा की अभिव्यक्ति का उद्देश्य क्या होगा। अगर क्रोध या घृणा की व्यंजना का लक्ष्य सज्जन की पीड़ा की व्याकुलता से मुक्ति प्राप्त करना या 'आत्मदास की व्याकुलता' हो नव तो बात ही दूसरी है लेकिन अगर उसका लक्ष्य घृणास्पद शोषक-व्यवस्था को समाप्त कर जनवादी व्यवस्था की स्थापना की कामना है तो केवल क्रोध और घृणा से ही काम नहीं बनेगा। ऐसी स्थिति में शोषित जनता के प्रति सन्तुष्ट सहानुभूति स्थापित करने की जरूरत होगी। शोषण, दमन और अत्याय से भरपूर समाज व्यवस्था के प्रत्येक युग में क्रोध और घृणा व्यक्त करने के अवसर कवियों को मिलते ही रहते हैं और संवेदनशील, ईमानदार साहित्यकारों ने क्रोध और घृणा की व्यंजना भी की है, लेकिन इसके बावजूद भी यह व्यवस्था कायम रही है तो निश्चय ही इस प्रकार का क्रोध रचनात्मक और साधक कम ही माना जायेगा। एंगेल्स ने ठीक ही लिखा है कि 'वह क्रोध जो कवि को जन्म देता है, इन बुराइयों का वर्णन करने में और साथ ही शासक वर्गों के दुकडखोर मेल मिलाप के उन पगम्बरो पर चोट करने में, जो या तो इन बुराइयों के अस्तित्व से इनकार करते हैं या उन पर लीपापोती करने की कोशिश में रहते हैं यथा स्थान प्रकट होता है। किन्तु किसी भी विशेष परिस्थिति में क्रोध से कोई चीज प्रमाणित नहीं होती है। यह इस बात में जाहिर है कि अभी तक जितना इति

हास दोत चुका है उसके प्रत्येक युग में इस प्रकार के क्रोध के लिए सामग्री का कभी कोई अभाव नहीं रहा।*

इस प्रसंग में एक प्रश्न और विचारणीय है कि किसी समाज व्यवस्था और व्यक्ति के प्रभावशाली चित्रण के प्रेरक भाव के रूप में क्रोध या घृणा और सहानुभूति की स्थिति और साधकता क्या है? जाहिर है कि किसी शोषक व्यवस्था का प्रभावशाली चित्रण बणन अगर लेखक करता है तो इसका यह तात्पर्य नहीं कि उस व्यवस्था के साथ लेखक की सहानुभूति है और पाठक में भी वह उस व्यवस्था के प्रति सहानुभूति ही पैदा करना चाहता है, बल्कि इसके ठीक उल्टा लेखक की सहानुभूति उस व्यवस्था से उत्पीड़ित जनता के साथ होती है और उस व्यवस्था के खिलाफ उसके मन में क्रोध या घृणा की ही भावना होती है। वास्तविकता यह है कि शोषक व्यवस्था के खिलाफ क्रोध या घृणा के साथ ही शोषितों के साथ सहानुभूति अनिवार्यतः लेखक के मन में होती है। शोषक व्यवस्था के खिलाफ लेखक के मन का क्रोध या उसकी रचना के दम से उत्पन्न पाठक के मन का क्रोध तब तक साधक नहीं सिद्ध होगा लेखक और पाठक दोनों के मन में शोषक व्यवस्था को वाली के साथ सश्रिय सहानुभूति नहीं होगी। अगर कोई या पूजीवादी व्यवस्था की कुरानाओं का चित्रण करता है तो उसके साथ के खिलाफ जनता के मन की विद्रोह भावना की भी अभि- तोल्स्तोय के उपन्यास 'युद्ध और शांति' तथा 'हाव्ड फार्म विद्रोही' में शोषक सामंती समाज का जो प्रभावशाली चित्रण जा सकता है। इस प्रकार हम कह सकते हैं कि साहित्य प्रभाव की शक्ति के रूप में सहानुभूति की स्थिति अनिवार्य है सबभ

1 लेनिन फिलासॉफिकल नोटबुक, पृ० 372-73

2 एंगेल्स ड्यूहरिंग मतसङ्गठन, पृ० 250

आलोचना की समकालीनता

हिन्दी आलोचना की वर्तमान दशा से असंतुष्ट लोगो का जभाव नहीं है। असंतोष रचनाकारो को है और पाठको को भी। कभी-कभी कुछ आलोचक भी हिन्दी आलोचना की वर्तमान दशा से असंतुष्ट दिखाई देते हैं। असंतोष वास्तविकता के बोध से उत्पन्न होता है और भ्रम में जीने की कामना से भी। असंतोष जागरूकता का भी लक्षण है और अतिभावुकता का भी। असंतोष जब वास्तविकता के बोध से उत्पन्न होता है तो विकास की संभावना जाती है, लेकिन असंतोष का स्थायी दद एक मानसिक बीमारी है जिसकी दवा 'दद का हृद से गुजरना' ही है। हिन्दी आलोचना की वर्तमान दशा से असंतुष्ट लोग दोनो प्रकार के हैं। समकालीन आलोचना की असमर्थता की शिकायत समकालीन रचनाकार करते हैं और सामान्य पाठको भी। जो रचनाकार अपनी रचनात्मक कमजोरियों की आलोचना से बर्बाद चाहते हैं और उसे न पाकर असंतुष्ट और दुखी रहते हैं उनकी शिकायत अनुचित और उपक्षणीय हो सकती है, लेकिन जो रचनाकार आलोचना से सही मूल्यांकन और मागदर्शन की आशा करते हैं, उनकी अपेक्षाओं की अपेक्षा आलोचना अपनी साधकता की कीमत पर ही कर सकती है।

समकालीन हिन्दी आलोचना को अपनी साधकता अर्जित करने और सही दिशा में विकास करने के लिए इस प्रश्न पर विचार करना आवश्यक है कि आलोचना किसके लिए है। आलोचना समकालीन रचनाकारों के लिए है या सामान्य पाठको के लिए, या दोनों के लिए? आलोचना को केवल छात्रोपयोगी होना चाहिए या व्यापक जनसमुदाय के लिए भी? कहीं ऐसा तो नहीं है कि आलोचना केवल दूसरे आलोचकों के लिए लिखी जा रही है। ऐसी आलोचना से रचनात्मक लेखन या कुछ बनने बिगड़ने वाला नहीं है। ऐसी स्थिति में आलोचना की साधकता ही सतरे में पड़ जायेगी। यह आलोचना के हित में है कि यह व्यापक जनसमुदाय को ध्यान में रखकर विवक्षित हो, वह व्यापक जनसमुदाय की आशाओं, आकांक्षाओं और जीवन उद्देश्यों के अनुरूप विवक्षित हो। जिन रचनाकारों की रचनाशीलता के केंद्र में आज के व्यापक जनसमुदाय का जीवन है उनकी रचनाओं से ऐसी आलोचना अनिवार्यतः जुड़ेगी क्योंकि दोनों का केंद्र एक ही है। अगर हम सामान्य पाठको और छात्रों के साहित्य विवेक को उनके जीवन विवेक से जोड़ना है और उस जीवन विवेक को घोषण और दमन के

कर रही है। जो लोग राजनीति के क्षेत्र में यह रवीकार नहीं करते कि इस देश की वर्तमान समाज व्यवस्था का स्वरूप अद्ध सामंती और अद्ध-ओपनिवेदिक है वे भी सस्कृति और साहित्य के क्षेत्र की इस सच्चाई को अस्वीकार नहीं कर सकते कि यहाँ मूल्य के स्तर पर साहित्य और कला में सामंती और पूजीवादी विचारधाराओं का गठजोड़ मौजूद है। हिंदी आलोचना के क्षेत्र में एक ओर प्राचीन भारतीय सामंती आलोचना दृष्टि रस, अलंकार, रीति, वक्रोक्ति और ध्वनिवाद के सहारे अपना प्रभाव कायम किये हुए है तो दूसरी ओर बुर्जुआ विचारधारा के प्रतिनिधि आलोचक सौंदर्यवाद, नयी समीक्षा शैली विज्ञान और संरचनावाद आदि पश्चिम के आधुनिक इतिहास विरोधी और रूपवादी साहित्य सिद्धांतों और आलोचना दृष्टियों को हिंदी आलोचना में स्थापित करने की कोशिश कर रहे हैं। पिछले कुछ समय से आधुनिक पश्चिमी रूपवाद और प्राचीन भारतीय रीतिवाद के मेलजोल और एकता के प्रयास भी हो रहे हैं। पश्चिम के पूजीवादी आधुनिक 'विज्ञान' और प्राचीन सामंती 'रीति' को मिलाकर हिंदी आलोचना के क्षेत्र में 'रीति विज्ञान' विकसित करने की कोशिश हो रही है। साहित्य और कला के क्षेत्र का रूपवाद वास्तव में दशन के भाववाद का ही फल है, इसलिए नये पुराने रूपवाद में एकता आवश्यक और असंभव नहीं है। क्या समकालीन हिंदी आलोचना में नये पुराने रूपवाद की एकता का राजनैतिक सामाजिक स्तर पर शोषण की वर्तमान व्यवस्था को कायम रखने के लिए सामंती और पूजीवादी वर्गों की एकता से कोई सम्बंध नहीं है ?

समकालीन हिंदी आलोचना में अगर एक ओर शोषक शासक वर्गों की विचारधारा मौजूद है तो दूसरी ओर उससे सघष करने वाली माक्सवादी आलोचना दृष्टि भी है। हिंदी आलोचना में साहित्य और कला सम्बंधी सामंती और पूजीवादी दृष्टिकोणों के विरुद्ध सघष की एक लम्बी परम्परा है। हिंदी में माक्सवादी आलोचना के प्रारम्भ होने के पहले से ही वस्तुवादी आलोचना दृष्टि का विकास होता रहा था जिसने दार्शनिक स्तर पर भाववाद और रचना के स्तर पर रूपवाद के प्रभाव का स्पष्ट विरोध किया। माक्सवादी आलोचना दृष्टि ने हिंदी की वस्तुवादी और प्रगतिशील परम्परा को विकसित किया है और मजबूत बनाया है। सामाजिक राजनैतिक स्तर पर शोषक वर्गों के खिलाफ जन सघषों को दिशा और गति देने वाली माक्सवादी विचारधारा सांस्कृतिक स्तर पर शोषक वर्गों की विचारधारा के खिलाफ निरंतर सघष करती हुई आगे बढ़ी है। इस विचारधारात्मक सघष का एक रूप हिंदी आलोचना के क्षेत्र में भी दिखाई देता है। सामाजिक राजनैतिक स्तर पर माक्सवादी विचारधारा की शक्ति और सीमा का प्रभाव हिंदी आलोचना पर भी पड़ा है।

खिलाफ जनता के सघष का पक्षधर बनना है तो यह जरूरी है कि उनक सामन साहित्य की ऐसी आलोचना हो जो जनता के मुक्ति सघष के सदम म साधन हो। ऐसी आलोचना तभी संभव होगी जब उसे व्यापक सांस्कृतिक प्रक्रिया की आलोचना के रूप में दिक्कत विद्या जाय, आलोचना को साहित्य की सीमित दुनिया से निकाल कर उसे व्यापक सामाजिक जीवन के यथाय की गतिशील प्रक्रिया से जोड़ा जाय और आलोचना को साहित्य के माध्यम स अपन समय के समाज को आलोचना बाधा जाय।

जीवन्त आलोचना म अने समय के समाज के विचारधारात्मक सघष की अभिव्यक्ति होती है। आलोचना विचारधारात्मक सघष का एक महत्वपूर्ण माध्यम है। आलोचना का चरित्र मुख्यत विचारधारात्मक होता है। आलोचना की विचारधारात्मक अंतर्वस्तु और आलोचक के विचारधारात्मक दृष्टिकोण से आलोचना का स्वरूप निर्धारित होता है। यही कारण है कि गलत विचार धारा के बावजूद कोई रचनाकार भले ही अपन यथाय बोध और रचना कौशल के बल पर सार्थक रचनाकार बन जाय, लेकिन गलत विचारधारा का जिनार आलोचक साधक आलोचक नहीं हो सकता। रचना का वर्गीय चरित्र जितना प्रच्छन्न हो सकता है और होता है, आलोचना का वर्गीय चरित्र उतना प्रच्छन्न नहीं होता।

आज की हिंदी आलोचना के क्षेत्र में सक्रिय विभिन्न आलोचना दृष्टिया की विचारधारात्मक स्थिति पर विचार किया जाय तो यह देखा जा सकता है कि आलोचना दृष्टियों में भिन्नता और सघष सामाजिक स्तर पर ध्यात विचारधारात्मक भिन्नता और सघष के अनुरूप है। आलोचना दृष्टियों की भिन्नता और सघष में विचारधारा की महत्वपूर्ण भूमिका के पति सजग और सचेत आलोचक हैं तो उसमें बेखबर लेकिन उसके गिहार आलोचक भी। हिंदी आलोचना के विचारधारात्मक चरित्र पर विचार करते समय यह भी ध्यान देने योग्य है कि वर्तमान भारतीय समाज व्यवस्था के वर्गीय स्वरूप और उसके विचारधारात्मक सघष की अभिव्यक्ति हिंदी आलोचना में भी हो रही है। हिंदी आलोचना के क्षेत्र में अब भी सामंती आलोचना दृष्टि का प्रभाव है और पुंजुआ आलोचना दृष्टि भी सक्रिय है। इन दोनों आलोचना दृष्टियों के विरुद्ध सघष करने वाली मार्क्सवादी जनवादी आलोचना दृष्टि भी मौजूद है। हिंदी आलोचना में अगर इन तीनों आलोचना दृष्टियों का अस्तित्व और सघष है तो उसका कारण यह है कि भारतीय समाज में सामंती, पूंजीवादी और जनवादी विचारधाराओं का सघष चल रहा है। हिंदी की मार्क्सवादी आलोचना सामंती और पूंजीवादी आलोचना दृष्टियों से सघष करती हुई हिंदी साहित्य की यथायवाणी और जनवादी परम्परा को स्थापित और विकसित करने की कोशिश

कर रही है। जो लोग राजनीति के क्षेत्र में यह स्वीकार नहीं करते कि इस देश की वर्तमान समाज व्यवस्था का स्वरूप अर्द्ध सामंती और अर्द्ध-ओपनिवेशिक है वे भी सभ्यता और साहित्य के क्षेत्र की इस सच्चाई को अस्वीकार नहीं कर सकते कि यहाँ मूल्य के स्तर पर साहित्य और कला में सामंती और पूँजीवादी विचारधाराओं का गठजोड़ मौजूद है। हिंदी आलोचना के क्षेत्र में एक ओर प्राचीन भारतीय सामंती आलोचना दृष्टि रस, अलंकार, रीति, वक्त्रोक्ति और ध्वनिवाद के सहारे अपना प्रभाव कायम किये हुए है तो दूसरी ओर बुर्जुआ विचारधारा के प्रतिनिधि आलोचक सौंदर्यवाद, नयी समीक्षा, शैली विज्ञान और संरचनावाद आदि पश्चिम के आधुनिक इतिहास विरोधी और रूपवादी साहित्य सिद्धांत और आलोचना दृष्टियों को हिंदी आलोचना में स्थापित करने की कोशिश कर रहे हैं। पिछले कुछ समय से आधुनिक पश्चिमी रूपवाद और प्राचीन भारतीय रीतिवाद के मेलजोल और एकता के प्रयास भी हो रहे हैं। पश्चिम के पूँजीवादी आधुनिक 'विज्ञान' और प्राचीन सामंती 'रीति' को मिलाकर हिंदी आलोचना के क्षेत्र में 'रीति विज्ञान' विकसित करने की कोशिश हो रही है। साहित्य और कला के क्षेत्र का रूपवाद वास्तव में दशान के भाववाद का ही फल है, इसलिए नये-पुराने रूपवाद में एकता आवश्यक और असंभव नहीं है। क्या समकालीन हिंदी आलोचना में नये पुराने रूपवाद की एकता का राजनैतिक सामाजिक स्तर पर शोषण की वर्तमान व्यवस्था को कायम रखने के लिए सामंती और पूँजीवादी वर्गों की एकता से कोई सम्बंध नहीं है?

समकालीन हिंदी आलोचना में अगर एक ओर शोषक शासक वर्गों की विचारधारा मौजूद है तो दूसरी ओर उसमें सघप करने वाली मार्क्सवादी आलोचना दृष्टि भी है। हिंदी आलोचना में साहित्य और कला सम्बंधी सामंती और पूँजीवादी दृष्टिकोणों के विरुद्ध सघप की एक लम्बी परम्परा है। हिंदी में मार्क्सवादी आलोचना के प्रारम्भ होने के पहले से ही वस्तुवादी आलोचना दृष्टि का विकास होता रहा था जिसने दार्शनिक स्तर पर भाववाद और रचना के स्तर पर रूपवाद के प्रभाव का स्पष्ट विरोध किया। मार्क्सवादी आलोचना दृष्टि ने हिंदी की वस्तुवादी और प्रगतिशील परम्परा को विकसित किया है और मजबूत बनाया है। सामाजिक राजनैतिक स्तर पर शोषक वर्गों के खिलाफ जन सघपों को दिशा और गति देने वाली मार्क्सवादी विचारधारा सांस्कृतिक स्तर पर शोषक वर्गों की विचारधारा के खिलाफ निरंतर सघप करती हुई आगे बढ़ी है। इस विचारधारात्मक सघप का एक रूप हिंदी आलोचना के क्षेत्र में भी दिखाई देता है। सामाजिक राजनैतिक स्तर पर मार्क्सवादी विचारधारा की शक्ति और सीमा का प्रभाव हिंदी आलोचना पर भी पड़ा है।

जनवादी रचना और आलोचना प्रायः अपने समय के समाज में सश्रिय जनवादी राजनीति की गति और दिशा से प्रभावित होती है। उस देश में साम्यवादी राजनीति जिस सीमा तक भ्रमों, भट्कावों, बिसरारों और अवसरवाद का शिकार हुई है उसमें हिन्दी की मार्क्सवादी आलोचना अप्रभावित नहीं रही है। सशोधनवाद अगर राजनीति में है तो आलोचना में भी उसका आना अनिवार्य है। हिन्दी की समकालीन मार्क्सवादी आलोचना को विमुद्वेष्टतावाद और सशोधनवाद के खिलाफ दोहरा संघर्ष करते हुए आगे बढ़ना है। आलोचना के क्षेत्र में पहला यथाथ के बदलते हुए रूप और उससे उत्पन्न रचना की नवीनता को मानने और पहचानने में इनकार करता है तो दूसरा, मार्क्सवाद को समकालीन बनाने की कोशिश में रूपवाद से समझौता करता है। असल में आलोचना में ये दोनों प्रवृत्तियाँ सब आती हैं जब आलोचक जीवन की वास्तविकता और जन संघर्ष से पूरी तरह दूर हुआ हो और केवल बुद्धिबल के सहारे अपने आलोचक व्यक्तित्व का प्रभुत्व कायम रखना चाहता हो। हिन्दी की मार्क्सवादी आलोचना के क्षेत्र में कुछ ऐसे भी लोग सश्रिय हैं जिनकी आलोचना को देखकर लगता है कि साहित्य विवेक न होने पर भी साहित्य की आलोचना हो सकती है। शायद ये यह नहीं जानते हैं कि अगर आलोचना की साधकता आलोचक की सामाजिक संवेदनशीलता, जीवन विवेक और यथाथ की विकासशील प्रक्रिया के बाध पर निर्भर होती है तो उसकी प्रामाणिकता आलोचक की कलात्मक संवेदनशीलता, साहित्य विवेक और कृति की विशिष्टता की विश्लेषण क्षमता पर निर्भर होती है। जैसे केवल मार्क्सवाद के कमोवेश ज्ञान मात्र से कोई अविश्वस्य भ्रष्टरूप जनवादी रचनाकार नहीं हो सकता, वैसे ही केवल मार्क्सवादी दान की सामान्य जानकारी से कोई सच्चा मार्क्सवादी आलोचक नहीं हो सकता। मार्क्सवादी दान के सामान्य नियमों को रचनाओं और रचनाकारों पर लागू करने वाली आलोचना अप्रामाणिक और अविश्वसनीय हो जाती है। इससे मार्क्सवादी आलोचना की साथ घटती है। आज हिन्दी में ऐसी मार्क्सवादी आलोचना के विचार की जरूरत है जो यथाथ के बदलते हुए रूप को पहचाने, उसमें जुड़ी हुई रचनाशीलता की गहरी छानबीन करके मूल्यार्जन करे, रूपवादी और सौन्दर्यावली शक्तों से संघर्ष करते हुए भी रचना के कलात्मक तथा जाति-तम-मूल्य की पहचान विनसित करे और सामाजिक राजनीतिक बदलाव के प्रसंग में रचना की साधक भूमिका उजागर करे।

रीतिराज के कुछ सबसे बड़ियाँ ने अगर कविता को खेल समझ लिया था तो आजकल के कुछ आलोचक आलोचना की शाब्दिक लिलवाट समझते हैं। ये लोग चानाव लिनाटी की तरह आलोचना के अयाद में उतरते हैं दूसरे आनाया और रनाकारों को प्रतिद्वंद्वी गमभर तरह तरह के दावपन से

उहे धराशायी करने की कोशिश करते हैं। आलोचना जब पहलवानी हो जाती है तो उसमें 'फेयर एण्ड फाउल' का कोई विचार नहीं रहता। दाव अगर नये और चौकाने वाले हुए तो विरोधियों की आंखों में घूस भावबल भी उह परास्त करने का प्रयत्न चल सनता है। आलोचना में ईमानदारी का तवाजा तो यह है कि गलत को गलत और सही को सही साबित किया जाय, केवल फतवे न दिये जाए। आलोचना में मास्टराना अदाज भर रचनाओं और रचनाकारों को नम्वर देने या पास फेल करने की आदत को आचार्य शुक्ल ने 'असम्भ्यता' कहा था। हिंदी आलोचना के क्षेत्र में आज भी ऐसे असम्भ्यता का अभाव नहीं है। किसी रचना या रचनाकार को एक भट्ठवे में मारिज करने से बेहतर है कि रचना अगर बुरी है तो उसे वैसा साबित किया जाय। कोई रचना बुरी है या अच्छी, इस बात का आलोचक को इलहाम नहीं होता, रचना के विश्लेषण से ही इसे साबित किया जा सकता है। वही आलोचना विश्वसनीय होगी जिसमें मूल्य निणय के साथ-साथ मूल्य निणय का आधार और उसकी प्रक्रिया भी सामने आए। विश्लेषण क्षमता के अभाव में ही इलहामवादी आलोचना पनपती है। जब आलोचना बोध, विश्लेषण, विवेक और विचारशीलता के बदले इलहाम अतिरजना, सरलीकरण, चुल्लुबाजी, लटके फतवे और जाग-स के सहारे चल रही हो तो उसका अविश्वसनीय और अप्रामाणिक होना स्वाभाविक ही है।

हिंदी के कुछ आलोचकों का केंद्रीय दृष्टिकोण यह है कि साहित्य चिंतन के क्षेत्र में अयन जो कुछ है या हो रहा है वह सब हमारे यहाँ पहले से ही सुलभ है और जो कुछ हमारे यहाँ सुलभ है वह अयन सुलभ है। ऐसी अंध भक्ति की मनोदशा में अपनी परंपरा और विदेशी चिंतन के साधक स्वरूप की समझ पूरी तरह गायब हो जाती है। ये परम्पराजीवी आलोचक 'हमारे यहाँ भी कहा गया है' की वैसाखी के सहारे सारे विचार जगत की यात्रा करके एक साथ ही परम्परावादी और आधुनिक—दोनों बने रहने की कोशिश करते हैं। इनके विपरीत कुछ ऐसे परोपजीवी आलोचक हैं जो पश्चिम के कला और साहित्य सम्बन्धी हर प्रकार के विचार और सिद्धांत को हिंदी साहित्य में प्रत्यारोपित करने की कोशिश करते हैं। ये दोनों ही प्रवृत्तियाँ नयी नहीं हैं। आचार्य शुक्ल ने इन दोनों प्रकार की प्रवृत्तियों की आलोचना करते हुए इनके खतरा से बहुत पहले ही सावधान किया था। अपने समय की रचना और आलोचना में दूसरी प्रवृत्ति की प्रधानता को देखकर आचार्य शुक्ल ने कहा था—“आजकल पश्चात्यवाद—वृक्षों के बहुत से पत्ते—कुछ हरे नीचे हुए, कुछ सूखकर गिरे पाये हुए—यहाँ पारिजात पुष्प की तरह प्रदर्शित किए जाने लगे हैं, जिनसे साहित्य उपवन में बहुत गडबडी दिखाई देने लगी है। इन पत्तों की परख के लिए अपनी आँख खुली रखने और उन पत्तों की परीक्षा करने की आवश्यकता है जिन्हें वे पत्ते हैं।”

आचार्य शुक्ल की यह चेतानी अब भी बहुत काम की है। विचार के क्षेत्र में बिना परख या पहचान के सग्रह और त्याग का काम खतरनाक हो सकता है। आस मूढ़कर सब कुछ स्वीकार करने की उदारता के पीछे कहीं न कहीं अपनी दरिद्रता भी छिपी होती है। पश्चिम के कला और साहित्य सम्बन्धी बुजुर्ग चिन्तन के छूटे छटके विचारों की नवीनता की चकाचौध से जिनकी आँखें मूढ़ जाती हैं वे यह देखने में असमर्थ होते हैं कि इन विचारों का पूँजीवादी विचार धारा और वर्गहित से क्या सम्बन्ध है? उन्हें आम खाने से मतलब है, पेड़ गिनने या पेड़ों की परीक्षा करने की क्या जरूरत है? यह ठीक है कि बाहर की ताज़ी हवा और धूप के लिए अपने घर के दरवाज़े और खिड़कियों को खोलें रखना चाहिए, लेकिन बराबर यह भी ध्यान रखना चाहिए कि बाहर की हवा आधी बनकर घर को धूल धक्कड़ से न भर दे।

आलोचना के क्षण में अपनी परम्परा और विदेशी चिन्तन का साधक उपयोग किस प्रकार करना चाहिए, यह हम आचार्य शुक्ल से सीख सकते हैं। आचार्य शुक्ल ने भारतीय साहित्य कला और दर्शन की चिन्तन परम्परा का विवेकपूर्ण मूल्यांकन किया था और यूरोपीय साहित्य कला और दर्शन सम्बन्धी नये पुराने चिन्तन की साधकता निरपेक्षता की सम्यक् समीक्षा करते हुए उन्हें स्वीकार या अस्वीकार किया था। अपने समय के समाज और साहित्य की प्रगति के सन्दर्भ में उपयोगी विचारों को ही उन्होंने अपनाया। आचार्य शुक्ल के लिए यह बात बहुत महत्वपूर्ण नहीं कि विचार देशी हैं या विदेशी नये हैं या पुराने। उनके सामने अपने समय के समाज और साहित्य की प्रगति का प्रश्न मुख्य था और इस सन्दर्भ में उपयोगी देशी विदेशी, नये पुराने विचारों को स्वीकार करने के लिए वे बराबर तैयार रहते थे। भारतीय और विदेशी नये पुराने साहित्य चिन्तन का सामना आचार्य शुक्ल ने किया था लेकिन उन्होंने मध्यश्रद्धा या नवीनता की चकाचौध में पड़कर किसी बात को कभी स्वीकार नहीं किया था। मबाल यह है कि आज के सन्दर्भ में अपनी परम्परा और विदेशी साहित्य चिन्तन की साधकता की पहचान की हमारी बसौटी क्या है? निश्चय ही आज का हमारा समाज, उस समाज में अपनी मुक्ति के लिए संघर्षशील जनता और उससे जुड़ी हुई रचनाशीलता की प्रगति की कसौटी पर बसकर ही हम किसी विचार को स्वीकार कर सकते हैं। हमारे लिए वही विचार प्रासंगिक जो शोषण और दमन के लिए संघर्षशील जनता और उससे जुड़ी रचनाशीलता की प्रगति में सहायक है। बुद्धि को रक्षण बनाने वाली या 'पाखंड का प्रसार करने वाली' विचारधाराएँ चाहें वे स्वदेशी हों या विदेशी, नहीं हों या पुरानी, हमारे काम की नहीं हैं। जो विचार हमारे वर्तमान समाज और रचनाक्षेत्र की प्रगति के लिए प्रासंगिक नहीं हैं वे हमारे लिए न समकालीन हैं और

न स्वदेशी। हमारे लिए वे ही विचार समकालीन हैं जो शोषण से मुक्ति के लिए मध्यम-गील जनता और उससे जुड़ी रचनाशीलता को आगे बढ़ाने में सहायक हों। जो विचार या विचारधारा समकालीन जनवादी रचनाशीलता के विकास में सहायक है वही समकालीन है। निश्चय ही ऐसी विचारधारा मार्क्सवाद ही है। लेकिन मार्क्सवादी साहित्य चिंतन में ऐसे समकालीन और स्वदेशीपन का विकास आवश्यक है जो महा की जनवादी क्रांति और जनवादी साहित्य के विकास के अनुकूल हो। अब आलोचना के क्षेत्र में बाहरी और भीतरी अप्रासंगिक परम्परा और उसके प्रभाव की 'साहित्यिक गुलामी' से मुक्त होना जरूरी है। इसका तात्पर्य यह नहीं है कि समकालीनता का परम्परा से कोई सम्बन्ध नहीं होता। समकालीनता हवा में बिदसित नहीं होती। समकालीनता की जड़ें दूर तक जीवित परम्परा में फैलकर उससे जीवन रस प्राप्त करती हैं। हमारा आग्रह केवल यह है कि परम्परा समकालीनता के लिए होती है, समकालीनता परम्परा के लिए नहीं। समकालीनता और परम्परा के साथ-साथ सम्बन्ध के लिए यह जरूरी है कि समकालीनता की दृष्टि से परम्परा का मूल्यांकन किया जाय, न कि परम्परा को सही साबित करने के लिए समकालीनता का अबमूल्यन हो। समकालीनता की कीमत पर परम्परा को प्रतिष्ठित करना जड़ता का प्रचार करना है। समकालीन रचनाशीलता के विकास और प्रगति के लिए परम्परा का विवेकपूर्ण मूल्यांकन जरूरी है, लेकिन परम्परा की लाठी से समकालीन रचनाशीलता को पीटना प्रगतिशीलता नहीं है। परम्परा का तिरस्कार हानिकारक है तो उसकी अधभूजा भी लाभप्रद नहीं है। कुछ लोग परम्परा का जजीर की तरह इस्तेमाल करते हैं तो कुछ लोग परम्परा को लाठी की तरह भाँजते हैं। दोनों तरह के लोग समकालीन रचनाशीलता के विकास में बाधक बनते हैं।

साथ-साथ आलोचना मूलतः समकालीन होती है। आलोचना, चाहे वह समाज की हो, इतिहास की या साहित्य की, समकालीन आवश्यकता से उत्पन्न होती है। आलोचना की समकालीनता इस बात से जाहिर होती है कि वह अपने समय के समाज और साहित्य में कितनी जुड़ी हुई है। रचना की तरह आलोचना की समकालीनता भी सामाजिक सद्म से ही निर्धारित होती है। अपने समय के सामाजिक सद्म से गहरे स्तर पर जुड़ी हुई आलोचना भी रचना की तरह ही आने वाले समय में अपनी साधकता कायम रखती है। जब तक समकालीन आलोचना अपने समय की सामाजिक और साहित्यिक आवश्यकताओं के अनुकूल विकसित नहीं होती तब तक पुरानी साथ-साथ आलोचना प्रासंगिक बनी रहती है। सामाजिक परिवर्तन के साथ-साथ रचना और आलोचना की प्रासंगिकता में भी बदलाव आता है। ध्यान देने की बात यह है कि समाज

मे रचना और आलोचना का यह सम्बन्ध समाज के इतिहास की जीवन्त गतिशील प्रक्रिया में दिखाई देता है, राष्ट्रीय महात्म्यो में नहीं।

आलोचना की साधकता सच्चे और गहरे अर्थों में समकालीन होना ही है। वैसे गहरे स्तर पर समकालीन होकर ही रचना भी कालजयी रचना बनती है। रचना और आलोचना दोनों का स्थायित्व उनकी समकालीनता पर ही निर्भर है, लेकिन आलोचना की तो साधकता ही उसकी समकालीनता पर निर्भर होती है। आलोचना की सच्ची समकालीनता ही रचना के भविष्य और आलोचना प्रक्रिया की निरंतरता की सम्भायना निर्मित करती है। आलोचना की समकालीनता के अनेक पहलू हैं। अतीत की रचनाओं की समकालीन प्रासंगिकता की तलाश करना, समकालीन रचनाशीलता और पाठकों के साहित्य विवेक में एकता स्थापित करना, समकालीन रचनाशीलता को समकालीन जीवन और समाज के यथाथ स जोड़ना, समकालीन साहित्य विवेक और जीवन विवेक को एक दिशा में मोड़ना और समकालीन जीवन तथा बम को एकीभूत करना, ये आलोचना की समकालीनता के कुछ महत्वपूर्ण पहलू हैं। आलोचना की समकालीनता का अर्थ तात्कालिकता नहीं है। आलोचना समकालीन होती है और पुस्तक समीक्षा तात्कालिक। आलोचना की समकालीनता अपने समय के रचना बम की विशिष्टता की पहचान की शक्ति पर निर्भर होती है। किसी युग की आलोचनात्मक चेतना का स्तर उस युग की सांस्कृतिक चेतना और आकांक्षा का द्योतक होता है। आलोचना की समकालीनता अपने समय के समाज के व्यापक आलोचनात्मक चिंतन का एक हिस्सा है। समाज के आलोचनात्मक विवेक और आलोचना के साहित्य विवेक में गहरा सम्बन्ध होता है। वही आलोचना सच्चे अर्थों में समकालीन होती है जो अपने युग के आलोचनात्मक मानस का प्रतिनिधित्व करती है। स्वाधीनता आंदोलन और हिंदी साहित्य के मंदिर के सदन में आलोचनात्मक चेतना की साधक भूमिका पर विचार करें तो यह बात स्पष्ट होगी। भारतेन्दु के साहित्य विवेक की विशेषता बतलाते हुए आचार्य शुक्ल ने लिखा है कि भारतेन्दु ने जीवन और साहित्य के बीच जो विच्छेद पड़ रहा था उस दूर किया। उन्होंने साहित्य को समाज के विचार क्षेत्र और बम क्षेत्र में जोड़ दिया। भारतेन्दु अपने समय के आलोचनात्मक मानस के प्रतिनिधि थे। उनकी रचना और आलोचना में युग की आकांक्षा व्यक्त हुई तभी व युग प्रवर्तन बने सके। स्वयं आचार्य शुक्ल ने अपनी आलोचना को अपने समय की सामाजिक, राजनीतिक और सांस्कृतिक आकांक्षा के अनुरूप विकसित किया। आचार्य शुक्ल की आलोचना पद्धति से आज के आलोचकों की आलोचना पद्धति की तुलना करें तो यह विचित्र बात सामने आती है कि जहाँ आचार्य शुक्ल की आलोचना में जगह-जगह समाज और उससे यथाथ व विविध रूप सामने आते

है उनके बारे में आचार्य शुक्ल का अपना दृष्टिकोण भी प्रकट होता है, वही एकाध अपवादों को छोड़कर, आज के अधिवासी आलोचना की आलोचना से प्रायः समकालीन समाज गायब ही रहता है। यहाँ आलोचना में समाज उतना भी नहीं होता, जितना वह आलोच्य रचना में होता है।

आलोचना रचना की तरह ही मनुष्य की एक बुनियादी प्रवृत्ति है। मनुष्य अपनी रचना की आलोचना करते हुए ही नयी रचना की ओर बढ़ता है। वह अपनी आलोचना-बुद्धि से अपने कम और रचना की सार्थकता और उपयोगिता को पहचान करता है। मनुष्य की विवेकशीलता इस बात में प्रकट होती है कि वह अपनी ही रचना और अपने कम में अपने को अलग करके भी उनकी आलोचना कर सकता है और इसी प्रक्रिया में उसके कम चिंतन और रचनाशीलता का निरंतर विकास होता है। मनुष्य की यह आलोचना बुद्धि ही उसकी सामाजिक प्रगति और सांस्कृतिक सृजनाशीलता का एक महत्वपूर्ण कारण है। वह अपनी आलोचना बुद्धि से जीवन जगत का समझन और उस वहतर बढ़ाने के लिए बदलने का प्रयत्न करता है, और इस प्रकार वह सामाजिक विकास की विभिन्न मजिदों को पार करता हुआ निरंतर आगे बढ़ता है।

प्रश्न उठता है कि आलोचना के इस बुनियादी स्वभाव और प्रयोजन से साहित्य की आलोचना का क्या सम्बन्ध है? वास्तव में साहित्य मनुष्य की सृजनाशीलता का ही एक विविष्ट रूप है जिसमें उसकी रचनात्मक और आलोचनात्मक क्षमता व्यक्त होती है। साहित्य की जब जीवन की आलोचना कहा जाता है तो उसका तात्पर्य यही है कि मनुष्य साहित्य के माध्यम से अपने सामाजिक जीवन को समझन और उसका बदलने की कोशिश करता है। प्रत्येक महत्वपूर्ण रचना में साहित्य का यह बुनियादी स्वभाव मौजूद रहता है और इस स्वभाव के कारण ही आलोचना की रचना होना का दावा कर सकती है। एक दूसरे स्तर पर भी आलोचना यह काम करती है। वह रचनाओं को समझन, उनकी व्याख्या करने और बेहतर रचनाओं के निर्माण के लिए उचित वातावरण निर्मित करने का काम करती है। महत्वपूर्ण आलोचना पाठकों के साहित्य विवेक को विकसित करके नयी रचनाशीलता के विकास के लिए वातावरण बनाती है।

रचना का जीवन एक ओर उसकी आंतरिक शक्ति पर निर्भर होता है तो दूसरी ओर वह आलोचना की रचनाशीलता पर भी निर्भर होता है। साथ ही आलोचना रचना को नया जीवन देती है, उसकी सार्थकता की तलाश करती हुई यह रचना को बार-बार जीवित करती है। एक जाणी पहचानी बात है कि आचार्य शुक्ल ने 'पद्मसूत' को नया जीवन दिया। आलोचना रचना की पहचान बताती है, उसकी पहचान विकसित करती है। रचना के पाठकीय अनुभव के सदैव में आलोचना की भूमिका यह है कि वह रचना के भीतर तक जान के लिए मार्ग

निर्मित करती है। आलोचना पाठक को रचना के भीतर तक पहुँचाकर अलग हो जाती है और पाठक रचना को पुनरचित करता हुआ उसका अनुभव करता है। इस प्रक्रिया में पाठक को अपनी आलोचना बुद्धि के विकास का अवसर मिलता है। लेकिन कभी कभी आलोचना, रचना के अनुभव के समय बराबर पाठक के साथ बनी रहती है। ऐसी आलोचना शायद पाठक की बुद्धि पर विश्वास नहीं करती इसलिए वह पाठक की बुद्धि के लिए कुछ भी बाकी नहीं छोड़ती। ऐसी स्थिति में खतरा यह है कि अगर आलोचना स्वयं भटकी हुई हो तो वह पाठक को भी भटकाती है और पाठक की आलोचना बुद्धि के विकास को अवरुद्ध करती है। आलोचना पाठक और रचना के बीच मध्यस्थता का काम करती है। हिंदी में ऐसी आलोचना का भी अभाव नहीं है जो रचना के बोध में पाठक की मदद करने के बजाय पहली धुमाती है। कुछ ऐसे भी आलोचक हैं जिन की आलोचना में अथशूय वागाडम्बर और जॉग-स की भरमार होती है। ऐसी हवाई आलोचना में वस्तु विदलेपण और विचारणीयता के बजाय वाग्जाल से काम चलाया जाता है।

आलोचना रचना और पाठक के बीच ही मध्यस्थता नहीं करती, वह रचना, पाठक और समाज के बीच भी मध्यस्थता का काम करती है। आलोचना का सर्वप्रथम रचना और समाज दोनों से होता है। अपने सामाजिक दायित्व के प्रति सजग आलोचक एक समाजचेता संवेदनशील बलाकार के सामाजिक मानवीय व्यवहार के फल के रूप में रचना की आलोचना करता है और आलोचना के दौरान रचना और समाज के सम्बन्ध को स्पष्ट करता चलता है। अगर केवल रचना की उत्पत्ति पर विचार करते समय या उसका मूल्यांकन करते समय ही रचना से समाज से जोड़ने का प्रयत्न होता है तो समाज रचना के सन्दर्भ में एक सीमा तक बाहरी तत्त्व बन जाता है। किसी रचना में समाज प्रेरणा और प्रभाव के हाशिया पर ही नहीं होता, वह रचना के केन्द्र में भी होता है। समाज रचना के विभिन्न तत्वों और उनकी संघटना में होता है, वह रचना के अभिप्राय और प्रभाव में भी होता है। सारत समाज रचना के अस्तित्व और अस्मिता का विधा यक होता है। रचना की व्याख्या करते समय लगातार समाज की उपस्थिति का बोध होना चाहिए और इस बोध के लिए आवश्यक है कि आलोचक रचना से अलग खुद भी समाज की वास्तविकता से जुड़ा हो। जो आलोचना केवल रचना के भीतर ही समाज को देखती है और स्वयं उस समाज से अपरिचित होती है जिसमें वह रचना पैदा हुई है वह आलोचना अपने सामाजिक दायित्व का ठीक से निवाह नहीं कर सकती। यही कारण है कि समकालीन समाज के यथाथ स रचनाकार का ही नहीं आलोचक का भी गहरा और अटूट सम्बन्ध होना चाहिए। अपने सामाजिक मन्दिर से बटी हुई आलोचना या तो रचना के सामने आत्म

समर्पण करती है या रूपवाद का शिकार होती है। निश्चय ही रचना के मध्यम में रचनाकार के व्यक्तिगत रचनात्मक प्रयत्न की बहुत महत्वपूर्ण भूमिका होती है, लेकिन उस रचनात्मक प्रयत्न के अन्तर्गत समाज से जुड़े होते हैं। किसी रचना को लेखक के सामाजिक मानवीय व्यवहार के रूप में देखने के साथ-साथ रचनाकार की सृजनशीलता और रचना की विशिष्टता को भी पहचानना जरूरी होता है। रचनाकार की सृजनशील चेतना और उसके रचनात्मक पर समाज की ऐतिहासिक प्रक्रिया के साथ-साथ साहित्य की परंपरा का भी प्रभाव पड़ता है। रचना कम रचना-परंपरा से भी प्रभावित होता है। किसी रचना को समाज की ऐतिहासिक प्रक्रिया, रचना परंपरा और रचनाकार के निजी सृजनात्मक प्रयत्न की दृष्टि से रूप में व्याख्यायित करते हुए उसकी मूल्यमूल्य और मायमूल्य पर विचार होना चाहिए। यही कारण है कि साहित्य और कला की विशिष्टता को समझते हुए समाज से उसके आरम्भिक संबंध का विश्लेषण करने के लिए समाज की भूमिका या उपसंहार की स्थिति में देखने के बदले रचना की साहित्यिकता और सामाजिकता के बीच के जटिल संबंध का विश्लेषण होना चाहिए। आलोचना में किसी रचना की साहित्यिकता की खोज के लिए उसकी सामाजिकता की उपेक्षा करना ठीक नहीं है। लेकिन रचना की सामाजिकता की मात्रा के नाम पर उसकी साहित्यिकता के विश्लेषण से बचना आलोचना का अविश्वसनीय बनाना है।

आलोचना को आलोचना के हथियार बनाने के लिए हमें कि उसे सम्पूर्ण सांस्कृतिक प्रक्रिया की आलोचना के रूप में विकसित करना है। साहित्य की आलोचना सामाजिक और सांस्कृतिक प्रक्रियाओं में उसकी स्थिति समझने के विचारधारामक संघर्ष में महत्वपूर्ण संक्रिया के रूप में विकसित होनी चाहिए। यह एक प्रकार से मूलभूत आलोचना का विकसित रूप है। मूलभूत आलोचना व्यापक राजनीतिक और सांस्कृतिक संदर्भों में विकसित होनी चाहिए। जिसमें समाज, संस्कृति और साहित्य की परस्पर संबंधों की मात्रा का जटिल विचार प्रक्रिया काम करती है। मूलभूत आलोचना का उद्देश्य मनुष्य की सृजनशीलता को पूरी व्यापकता और गहराई में समझना है। यही आलोचना मानवीय चेतना की व्यापकता को समझने, समझने और मापने वाली विचारधारा के विभिन्न संघर्ष के रूप में विकसित होनी चाहिए। और भटकावा से मुक्त होकर एक ही दिशा में बढ़ने वाली विकास में मदद करती है। इस संक्रिया की सौजन्यपूर्ण आलोचना के रूप में उलझी और साहित्य की मात्रा के विश्लेषण के माध्यम से समझने वाली आलोचना विकसित होनी चाहिए।

सामाजिक परिवर्तन का साधन नहीं बन सकती । मूलगाभी आलोचना को समाज के सांस्कृतिक, दार्शनिक और नैतिक प्रश्नों—विचारधारात्मक प्रश्नों—से टक राना होगा । कई बार जनता की राजनीतिक, सामाजिक आकांक्षाएँ सांस्कृतिक रूपा में व्यक्त होती हैं । इसलिए आलोचना को जनता की राजनीतिक आकांक्षाओं को पहचानने और संस्कृति के विभिन्न रूपों में उनकी अभिव्यक्ति को देखने परखने का प्रयत्न करना होगा । जनता के राजनीतिक सामाजिक संघर्षों की प्रगति और जनवादों संस्कृति तथा साहित्य की प्रगति को एक दूसरे से जोड़ कर देखने वाली आलोचना ही वर्तमान दौर के विचारधारात्मक संघर्ष में अपनी साधक भूमिका निभा सकती है ।

लेखक और लोकतन्त्र

मुक्तिवोध की एक कविता में वर्तमान भारतीय समाज व्यवस्था और शोषक सत्ता के भयानक सम्भावित स्वरूप का चित्रण दुःस्वप्न के रूप में किया गया है। आपातकाल के पहले वर्तमान शोषक सत्ता के दमनकारी रूप का यह चित्र कुछ लोगों को केवल सपना प्रतीत होता था, लेकिन आपातकाल के दौरान जब यह भ्रूर वास्तविकता उनपर सामने आया तो बहुतों को इसकी सच्चाई का बोध हुआ। 'अंधेरे में' कविता में वर्तमान व्यवस्था के सम्भावित रूप का जो चित्र है, उससे यह सिद्ध होता है कि वर्तमान के यथार्थ की गहरी पहचान में ही भविष्य के स्वरूप का और इतिहास की दिशा का स्पष्ट बोध होता है। उस कविता में 'मूतदल की शोभा यात्रा' में अपने 'भीतर के राक्षसी स्नाथ' और 'छिपे हुए उद्देश्य' के कारण लेखक और बुद्धिजीवी भी शामिल दिखाई दते हैं। आपातकाल के दौरान कुछ बुद्धिजीवी किराये के विचारों का प्रचार कर रहे थे तो कुछ हतप्रभ होकर मीन की साधना कर रहे थे। कुछ कछुआधर्मी बुद्धिजीवी अपने खोखले में सिमटकर अपने को सुरक्षित समझते हुए तूफान के गुरार जाने का इंतजार कर रहे थे। जो लोग आपातकाल के पहले रोज-रोज कहा करते थे कि "अब अभिव्यक्ति के सारे खतरे उठाने ही होंगे," उनमें से कुछ तो विरोध की अभिव्यक्ति से बचते हुए खतरे से बचने की कोशिश करते रहे और कुछ दूसर इस खतरे को ही वरदान समझकर उसकी अभिव्यक्ति करते रहे। इस दौर में कुछ लोग अभिव्यक्ति के खतरे उठाने को 'रोमैंटिसिज्म' समझ रहे थे और घुप्पी की चालाकी, अब वही लोग अपनी शहादत की बीरगाथा सुनाते दिखाई पड़ते हैं।

इसका यह तात्पर्य नहीं है कि आपातकाल में दमनकारी सत्ता के विरोध और जनता की पीड़ा की अभिव्यक्ति करने वालों का एकदम अभाव था। ऐसे समय में भी शोषक सत्ता के दमनकारी रूप का विरोध वे ही कर रहे थे जो आपातकाल के पहले भी वर्तमान व्यवस्था के असली स्वरूप को पहचानते थे और शोषित जनता के मुक्ति संघर्ष से सक्रिय सहानुभूति रखते थे। ऐसे लेखकों के लिए आपातकाल के अंत के साथ संघर्ष का अंत नहीं हो गया, बल्कि

वह तब तक चरता रहेगा जब तक जनता का मुक्ति सघष चलेगा। आपातकाल के पहले व्यवस्था विरोध की रचनाओं की बाढ दिखाई देती थी, व्यवस्था की भयानकता के काल्पनिक रूप के चित्रण से रचनाएँ भरी रहती थी, लेकिन आपातकाल आत ही, व्यवस्था की असली भयानकता के उपस्थित होत ही ऐसी रचनाओं का स्रोत सूख गया, क्योंकि उन रचनाओं की कल्पना वास्तविकता से टकराकर टट गयी। असल में शोषक सत्ता की मार लगातार भेलनेवाले और उसके विरुद्ध निरंतर सघष करने वाले सबहारा वग स जब तक लेखक एकात्म्य स्थापित नहीं करता तब तक उसके व्यवस्था विरोध में वह शक्ति नहीं आती जो व्यवस्था के भयानक से भयानक दमन को भैलते हुए भी कायम रह सके। जिस तरह निरंतर सघष करती हुई, विजय और पराजय के सुख दुख के अनुभवा को पार करती हुई जनसक्ति कभी नष्ट नहीं होती, उमी तरह जनता से जुडी हुई रचनाशीलता जनचरित्री रचनाशीलता दमनकारी सत्ता के आतक से कभी परारत नहीं होती।

आपातकाल के दौरान उन लेखकों को कोई कठिनाई नहीं हुई जो शाश्वतता में जीते हैं या जिन्की कविता समाज से नहीं पूर्ववर्ती कविताओं से पदा होती है। जाहिर है ऐसा कविता उन कविताओं से पैदा नहीं हुई होगी जो समाज से पैदा हुई हो। ऐम लेखक दुहरे व्यक्तित्व के घनी व्यक्ति होत हैं। वे अपन लेखक के अपन नागरिक के अलग रखने का लावा करते हैं और उनका सजक मन उनक भोक्ता मनुष्य से स्वतंत्र होता है। ऐस अलकों को आपातकाल के कारण कोई कठिनाई नहीं होनी चाहिए थी, उनकी रचनाशीलता को अप्रभावित रहना चाहिए था। लेकिन ऐसा नहीं हुआ। कहा जाता है कि उनका नागरिक उनके लेखक पर हावी हो गया और उनका सजक मन उनके भोक्ता मनुष्य के सक्त सुनन लगा। नदी का द्वीप तूफान से अप्रभावित न रह सका। लेकिन उसकी परेधानी वैसी नहीं थी जसी घारा के साथ हान यानी कि जनता के साथ होने वाला की थी। इस दौर में ऐसे लेखकों को भी कोई कठिनाई नहीं हुई जो यह जानत हैं कि 'जैसी बहे बयार पीठ तब तैसी कीर्ज'। उह व्यवस्था में लगाव है और व्यवस्था से अपन हिता और स्वाधों को पूरा करवाने की पत्ता में व भाहिर हैं। ऐम घुरीहीन लेखक 'गंगा गय तो गंगादास और जमुना गय जमुनादास' बनकर अपना काम निकालत रहत हैं। व आपातकाल के दौरान भी व्यवस्था के विरोधियों के विरोधी के और आज भी व्यवस्था के विरोधियों के विरोधी हैं वे तब भी व्यवस्था के ही थे और आज भी व्यवस्था के ही हैं क्योंकि व्यवस्था आज भी मूलत यही है जो तब थी। ऐसे लोग अब रोज-रोज यह

कसम खाते दिखाई देते हैं कि वे आपात्कालीन सत्ता के भिन्न न थे, पर उनकी कथनी और करनी का भेद शब्दजाल में छुप नहीं सकता।

लोकसभा के पिछले चुनाव से यह सिद्ध हो गया कि “जनता निर्जीव नहीं है। वह सदा भूव भी नहीं रहती। देश का भविष्य’ नेताओं और मंत्रियों की मुठठी में नहीं है, देश की जनता के ही हाथ में है।” ये शब्द यशपाल के हैं। ‘भूठा सच’ के दूसरे भाग के अंत में उन्होंने जनता की शक्ति में यह विश्वास प्रकट किया है। चुनाव के पहले और आपातकाल के दौरान जनता की शक्ति में ऐसा विश्वास प्रकट करने वाले बहुत अधिक नहीं थे। आपातकाल के दौरान और उसके पहले भी संसदीय राजनीति के कलावाज लोग जनता को केवल भीड़ समझते थे। वे समझते थे कि जनता को फुसलाया जा सकता है, उसे धोखा दिया जा सकता है, उसे आतंकित करके अपने अनुसार हाका जा सकता है। इसी भ्रम में इंदिरा गांधी ने भी चुनाव की घोषणा की थी, अथवा जनता और जनमत का उन्हें कितना ख्याल था, यह उनके लम्बे आतंकपूर्ण और तानाशाही शासन में जाहिर है। जनता मौका मिलते ही तानाशाही शासन व्यवस्था पर चोट करने से न चूकी। आपातकाल के दौरान जिस तानाशाही शासन के आतंक और दमन के राज्य को प्रायः अधिकांश बुद्धिजीवियों ने देश का भाग्य और भविष्य मान लिया था उसको परास्त करके जनता ने अपने राजनीतिक विवेक और अदम्य शक्ति का परिचय दिया। जनचेतना के इस जागरण और आपात्कालीन तानाशाही की पराजय का इस देश की भावी राजनीति पर दूरगामी प्रभाव पड़ेगा। अपनी अपनी राजनीतिक समझ और आकांक्षा के अनुसार इससे तरह-तरह के निष्कर्ष निकाले जा रहे हैं। शोषक-शासक वर्ग को इस बात का सतोष है कि संसदीय लोकतंत्र में जनता की आस्था अब भी बनी हुई है और इस तरह की राजनीति के सहारे जनता का शोषण चल सकता है। जाहिर है शोषक वर्गों के हितों की सुरक्षा करनेवाली राजनीतिक पार्टियों को भी संसदीय राजनीति में जनता की आस्था देखकर सतोष ही होगा। भ्रम को मुक्ति का माग समझनेवाली राजनीतिक पार्टियों का भ्रम और अधिक गहरा भी हो सकता है और टूट भी सकता है। जो लोग जनता की नातिकारी शक्ति में विश्वास रखते हैं, उन्हें जनता की इस अदम्य शक्ति और राजनीतिक चेतना को देखकर जनमुक्ति के प्रयत्न को अधिक मजबूत करने की प्रेरणा प्राप्त हो सकती है। कुछ लोग पिछले आम चुनाव के बाद के राजनीतिक परिवर्तन को ‘दूसरी आजादी’ समझ रहे हैं। पहली आजादी के बारे में कुछ लोगों का भ्रम काफी देर से टूटा, लेकिन इस दूसरी आजादी का भ्रम जल्दी ही टूट जायेगा। धीरे-धीरे जनता पार्टी और उसके शासन का जनविरोधी असली रूप प्रकट होता जा रहा है।

आपातकाल के बाद के संसदीय चुनाव के कारण तीस वर्षों का कांग्रेसी शासन समाप्त हुआ और जनता पार्टी शासन में आयी। क्या यह कोई बुनियादी परिवर्तन है? निश्चय ही नहीं। शोपक बग की एक राजनीतिक पार्टी के जाने और दूसरी पार्टी के शासन में आने से शोपक सत्ता का स्वरूप में कोई बुनियादी परिवर्तन नहीं होता। शासक बग अपने हिता के अनुरूप नई पार्टियाँ बनाता है ताकि संसदीय राजनीति के सहारे शोपण का राजनीति अधिक कुशलता से चलती रहे और लोकतंत्र के भ्रम में जनता फँसी रहे। शोपक शासन व्यवस्था को कायम रखना और शोपक बग की सुरक्षा करना एक ही बात है।

यह सच है कि लेखकों, कलाकारों और बुद्धिजीवियों के लिए लोकतंत्र तानाशाही से एक बेहतर व्यवस्था है। तानाशाही समर्पण चाहती है। वह असहमति को बर्दाश्त नहीं कर सकती और बौद्धिकता का समर्पण से कोई मेल नहीं हो सकता। बुद्धिजीवी वही होगा जिसमें सामाजिक संबन्धनशीलता है। सामाजिक संवेदनशीलता के कारण वह समाज की बहुसंख्यक जनता के दुख-दर्द की पहचान और अभिव्यक्ति करता है। इस प्रकार वह शोपण, अत्याचार और अत्याचार के विरुद्ध जनता की आवाज के रूप में समाज के सामने आता है। यही कारण है कि आज का लेखक, कलाकार या बुद्धिजीवी अपनी मूलगामी चेतना के कारण अमानवीय व्यवस्था के बीच खड़ी हुई मानवीयता का संरक्षक और अमानवीय व्यवस्था के विरुद्ध संघर्ष का सहायक बनता है। तानाशाही की अमानवीय आकांक्षा और लेखकों कलाकारों की मानवीय चेतना के बीच कभी कोई मेल नहीं बैठ सकता। इतिहास इस बात का गवाह है कि अमानवीय तानाशाही व्यवस्था के समय में न कभी कोई महत्वपूर्ण रचना हो सकी है और न हो सकती है। भारत में आपातकाल के दौरान अंधरे के गीत गानेवालों का अभाव न था। भ्रम, भय या लाभ-लोभ के कारण अनेक लेखक और कलाकार उमका समयन कर रहे थे, लेकिन उस व्यवस्था के समयन में एक भी सत्य रचना सम्भव न हो सकी। असल में भय, भ्रम या लाभ-लोभ से संचालित लेखन व्यवसाय हो सकता है, रचना नहीं। रचना के लिए जिस स्वतन्त्रता की आवश्यकता होती है तानाशाही उसका अनिवार्य दुश्मन है। तानाशाही अपने निर्मित भ्रम को यथार्थ के रूप में उपस्थित करती है और अपनी ही गतों पर अपनी भाषा में उस यथार्थ की अभिव्यक्ति चाहती है। तानाशाही सच्चाई को छिपाना चाहती है, झूठ को सच के रूप में पेश करती है और सच झूठ के भ्रम जाल में से सच को खोज निकालने का प्रयत्न करता है। तानाशाही सच्चाई में डरती है और लेखक सच्चाई से प्रेम करता है, इसलिए तानाशाही और लेखन में अनिवार्य विरोध होता है। एक दूसरे स्तर

पर भी तानाशाही और लेखक का विरोध प्रकट होता है। तानाशाही भाषा को भ्रष्ट करती है, उसकी समाजिक अथवत्ता को नष्ट करती है। वह भाषा और यथाय के सम्बन्ध को अविश्वसनीय बनाती है। आपातकाल के दौरान जनता, लोकतंत्र, समाजवाद, प्रतिबद्धता, प्रगतिशीलता और 'याय' जैसे शब्दों का वही अर्थ नहीं रह गया था जो जन जीवन में इनका अर्थ होता है। लेखक भाषा को अधिक प्रामाणिक और विश्वसनीय बनाना चाहता है और प्रामाणिकता तथा विश्वसनीयता का जन्म भाषा और यथाय के आत्मीय सम्बन्ध से होता है। वास्तव में तानाशाही को स्वतंत्र चिन्तन से खतरा महसूस होता है, इसलिए वह स्वतंत्र चिन्तन के लिए खतरनाक बन जाती है। यही कारण है कि जब और जहाँ तानाशाही व्यवस्था आयी है वहाँ इसकी क्रूरता के शिकार बुद्धिजीवी भी हुए हैं। इटली में फ़ासी पर मुकद्दमा चलाते समय मुसोलिनी के एजेण्टों ने कहा था कि 'पिछले बीस वर्षों में फ़्रांसीसी इस दिमाग को अर्थ और अधिक क्रियाशील नहीं रहने देना चाहिए।' वास्तव में तानाशाही दिमागी गुलामी चाहती है, वह चिन्तन की स्वतंत्रता को बर्दाश्त नहीं कर सकती।

आपातकालीन तानाशाही के बाद हम जिस लोकतंत्र में जी रहे हैं वह पूँजीवादी लोकतंत्र ही है, और पूँजीवादी लोकतंत्र तानाशाही की प्रवृत्तियों से मुक्त नहीं होता। वग शासन का एक रूप आपातकालीन तानाशाही के समय सामने आया था और वर्तमान लोकतंत्र उसी वग शासन का दूसरा रूप है। वग समाज और उसका शासन तंत्र मूलतः दमनकारी होता है और उसका लक्ष्य है शोषण वग की सत्ता को नाश करने का। शोषण पर आधारित समाज व्यवस्था को नाश करने के लिए शासकवर्ग दो तरीक़ों में काम करता है। एक तो वह विचारधारात्मक सहमति प्राप्त करने की कोशिश करता है और दूसरे उस प्रयोग का सहारा लेता है। शासक-वर्ग अनेक प्रकार के विचारधारात्मक प्रयत्नों की सहायता से अपनी सत्ता बनाए रखने के लिए अपनी समाज-व्यवस्था के गन्ध को सावधानीपूर्वक रूप में बनाए रखता है और जनता की स्वीकृति तथा सहमति प्राप्त करने का प्रयास करता है। वह स्वतंत्रता, समता और बहुता के भ्रम पैदा करके जनता की चेतना को भ्रमित करता है, उसके अस्सौं को बम करने की कोशिश करता है। वग शासन-व्यवस्था जनता की राजनीतिक आकांक्षा और सामूहिक चेतना का तोड़नी-मरोड़नी है और इस काम में शासक-वर्ग का आवश्यक बुद्धिजीवी उसकी मदद करता है। फ़ोरेवर बुद्धिजीवी अपनी वर्गस्थिति के अनुसार ही उगम करता है। इस प्रकार जनता की चेतना को चाँताही में अपने अनुकूल रूप में परिवर्तित करती है और शासक-वर्ग का विशाखात्मक प्रभुत्व बनाए रखता है। इस विचारधारात्मक प्रभुत्व से उसकी सत्ता का स्वरूप और प्रभाव प्रभावित होता है।

लेकिन जब शासक-वर्ग जनता से विचारधारात्मक सहमति और स्वीकृति प्राप्त करने में असमर्थ होता है, तो वह अपनी सत्ता बचाये रखने के लिए बल प्रयोग का सहारा लेता है। तभी शासक-वर्ग और उसकी राजसत्ता का असली दमनकारी रूप सामने आता है। ऐसी स्थिति में लोकतंत्र की पवित्र पोशाक अनावश्यक हो जाती है और शासक-वर्ग उसे उतार फेंकता है।

तानाशाही की तुलना में लोकतंत्र में लेखक का सम्बन्ध अधिक जटिल होता है। तानाशाही के त्रूर और भौड़े तरीकों को पहचानने में लेखक को विशेष दिक्कत नहीं होती। वहाँ खतरा अधिक ठोस होता है तो पक्ष या विपक्ष में जान का निष्पक्ष भी स्पष्ट और तत्काल करना पड़ता है। लोकतंत्र लेखक को धीरे-धीरे और अनेक अमूल्य तरीकों से प्रभावित करते हुए अपने पक्ष में करता है इसलिए वर्ग समाज के लोकतंत्र में लेखक का राजनीतिक सामाजिक दृष्टिकोण ही उसके विकल्प को तय करने में उसकी मदद करता है। ऐसे लोकतंत्र में सत्ता के साथ सहमति और समर्पण का सम्बन्ध कायम करनेवाले लेखक का विवेक पीड़ित नहीं होता, चाँकी किसी आंतरिक वैचरणी में जीने की जरूरत नहीं होती, क्योंकि उन्हें अपनी स्थिति का औचित्य सिद्ध करने के लिए तरह-तरह के तर्क मिल जाते हैं। ऐसे लोकतंत्र में वर्तमान की वास्तविकता के बदले अतीत या भविष्य के कल्पनालोक की चिन्ता में डूब रहनेवाले लेखक की व्यवस्था को कोई परेशानी नहीं होती। कुछ लेखक वर्तमान को रहस्यमय बनाते हुए जनता के यथार्थ बोध को घुसला करने की कोशिश करते हैं और वे प्रभारतर से गोपक व्यवस्था की मदद ही करते हैं। व्यवस्था ऐसे भूढ़ा की भी चिन्ता नहीं करती जिन्हे जगत-मति व्यापती ही नहीं। जो लेखक समाज की वास्तविकता की आलोचना के नाम पर हर चीज की बुराई करते हैं वे एक प्रकार का अवसरवाद फलाते हैं जोर व्यवस्था की मदद करते हैं, क्योंकि वे बेहतर भविष्य में जनता की आस्था को ताड़ते हैं। ऐस निम्न पूजीवादी मनोवृत्ति के लेखक भी साहित्यिक आकांक्षा उनकी राजनीतिक आकांक्षा से आगे नहीं जाती वे दोना क्षेत्रों में अपना वर्तमान का ही सुरक्षित रखना चाहते हैं क्योंकि भविष्य से उन्हें भय होता है। वर्तमान समाज-व्यवस्था और जाता ही समान रूप में आलोचना करनेवाले ये लेखक वास्तव में व्यवस्था को अधिक कुशल और पूर्य दमना चाहते हैं ताकि जनता व्यवस्था के विरोध में गड़बड़ हो सके। जो लोग साहित्य का व्यवसाय करते हैं और उन कबल बाजार की चम्चु बगल हैं वे समर्थ ही नहीं हैं, इसलिए मगर के रूप में उनकी मरम्मा विचारणीय नहीं है। जो लोग साहित्य का नाम पर मातृनीमत्र उपयोग करती या करिना लिखकर अपनी तरह-तरह की कुशाग्रों को प्रकट करत हैं वे भी दम व्यवस्था का सहायक ही हैं क्योंकि वे

भीतरी संसारों से लड़ना पड़ता है और कभी-कभी तो उसे दोरा से एवसाय सघप करना होता है। इस सन्दर्भ में एक और बात ध्यान देने की है। पूँजीवादी समाज में हर दूसरी चीज की तरह रचना भी बाजार की वस्तु बनती है, जहाँ उस उत्पादन, वितरण और उपभोग की प्रक्रिया से गुजरना पड़ता है। लेखक एक ऐसे पाठक वर्ग के लिए लिखता है जिसे वह नहीं जानता। लेखक और पाठक के बीच अनेक मध्यवर्ती तत्व आ जाते हैं। लेखक और पाठक के सम्बन्ध अनेक दूसरे प्रकार के तत्वों से प्रभावित—निर्धारित होते हैं। इस प्रक्रिया में भी लेखक की स्वतन्त्रता सीमित होती जाती है। पूँजीवादी लोकतन्त्र में लेखक अपनी स्वतन्त्रता को सीमित करने वाले अनेक प्रकार के दबावों से मुक्त होने के लिए भी उस वर्ग में जुड़ने की कोशिश करता है जो वर्ग 'आस्था' को समाप्त करने के लिए सघपशील है। सबहारा वर्ग में जुड़कर ही कोई लेखक पूँजीवादी समाज में प्रभावों से बच सकता है। इस सन्दर्भ में यह भी ध्यान रखना चाहिए कि इन प्रभावों और दबावों से मुक्त होने की प्रक्रिया केवल वैचारिक प्रक्रिया तक सीमित रहने से पूरी नहीं होती उसे जीवन व्यवहार और राजनीतिक क्रम तक ले जाना आवश्यक है।

विकसित पूँजीवादी देशों में व्यक्ति स्वातन्त्र्य को महत्त्व ही नहीं दिया जाता उसे बढ़ावा भी मिलता है लेकिन व्यक्ति स्वातन्त्र्य यहाँ भी व्यक्तिगत स्वतन्त्रता के रूप में ही विकसित होती है। पूँजीवादी समाज सामूहिक स्वतन्त्रता की चेतना के विनाश को रोकने के लिए ही व्यक्तिगत स्वतन्त्रता को आस्था की चीज के रूप में प्रचारित करता है। व्यक्तिवाद से बुजुआ व्यवस्था को सुरक्षा प्राप्त होती है और सामूहिक स्वतन्त्रता की भावना के विकास से बुजुआ व्यवस्था अक्षत होती है। भारत जैसे देश में, जहाँ पूँजीवाद और सामन्तवाद का अन्त मेल मिश्रण मौजूद है, विकसित पूँजीवादी देशों की तरह स्वतन्त्रता की धारणा विकसित नहीं हुई है। यहाँ व्यवस्था उसनी सहनशील नहीं है कि वह विरोध और अमहमति को लेखक की स्वतन्त्रता या व्यक्ति की स्वतन्त्रता के नाम पर अधिक सीमा तक बर्दाश्त कर सके। भारत में शोषण का पूँजीवादी ढंग तो विकसित हुआ है पर दमन का क्रूर सामन्ती तरीका अब भी मौजूद है। यही कारण है कि यहाँ लेखक और लोकतन्त्र का सम्बन्ध वैसा ही नहीं है जैसा वह विकसित पूँजीवादी लोकतान्त्रिक देशों में मिलता है। पूँजीवादी लोकतन्त्र चाहे विकसित हो या अविकसित, उसमें नागरिक स्वतन्त्रता की जा बात की जाती है उसे अमूर्त और आन्श रूप में नहीं समझा जाना चाहिए। वर्ग समाज में नागरिक स्वतन्त्रता का अर्थ भी वर्ग व्यवस्था के दायरे में ही निश्चित होता है। पूँजीवादी समाज में पूँजीपति को बरगाना मोतने और मजदूरों के शोषण करने का तो नागरिक

अधिकार होता है, लेकिन मजदूर को अपने शोषण के खिलाफ आवाज उठाने और हड़ताल करने की नागरिक स्वतंत्रता नहीं होती। जाहिर है कि वग-समाज में लेखक की वर्गीय सहानुभूति के अनुसार ही उसकी अभिव्यक्ति की स्वतंत्रता का अर्थ भी निश्चित होगा।

लोकतंत्र में लेखक की आजादी का सवाल जनता की आजादी के सवाल से अलग नहीं है। कुछ लेखक यह समझते हैं कि स्वतंत्रता के बिना जनता का काम तो चल सकता है लेकिन लेखक का काम नहीं चल सकता। यही कारण है कि जब कभी लेखक की स्वतंत्रता पर हमला होता है तो दूसरे लेखक जाग उठते हैं, लेकिन जब मजदूरों और किसानों का क्रूर दमन होता है तो लेखक सोये रहते हैं। लेखक अपनी स्वतंत्रता खतरे में पड़ते देखकर जनता से सहायता की मांग करते हैं पर जनता की स्वतंत्रता के हनन के मौके पर स्वयं तटस्थ हो जाते हैं। शायद इसका कारण यह है कि लेखक अपने को विशिष्ट प्राणी समझते हैं। वे यह भी मानते हैं कि लेखक की स्वतंत्रता को बचाना जनता का दायित्व है लेकिन जनता की स्वतंत्रता के लिए सघष करना लेखक का कर्तव्य नहीं है। वास्तव में जनता की आजादी से ही लेखक की आजादी जुड़ी हुई है। जो समाज व्यवस्था लेखक की स्वतंत्रता पर हमला करती है उस समाज-व्यवस्था को बदलने का काम केवल लेखक पूरा नहीं कर सकता। जनता ही उस समाज व्यवस्था को बदलती है और लेखक की आजादी की सुरक्षा की स्थिति पैदा करती है। वग व्यवस्था के विरुद्ध जानेवाली लेखकीय स्वतंत्रता को जब वर्गीय सत्ता समाप्त करती है तो उसके विरुद्ध सघषों का काम जनता पूरा करती है। इस प्रकार लेखक की स्वतंत्रता ही नहीं बल्कि स्वतंत्र लेखन के लिए जनता की स्वतंत्रता और जनतांत्रिक चेतना का विकास आवश्यक है। स्वतंत्र जनता का ही स्वतंत्र लेखक और स्वतंत्र माहित्य होता है।

कुछ लेखक लेखकीय स्वतंत्रता के नाम पर 'परम स्वतंत्र न सिर पर कोई' जैसी स्वतंत्रता चाहते हैं। ये लोग नहीं जानते कि व्यक्तिस्वातंत्र्य सामंतवाद के खिलाफ जाता के लम्बे सघष का परिणाम है। मामूली दासता से मुक्ति और व्यक्ति की स्वतंत्रता की स्वीकृति का लक्ष्य समाज ने अपनी प्रगति के लिए प्राप्त किया था, लेकिन बुर्जुआ वग ने व्यक्ति की स्वतंत्रता को व्यक्तिवाद के रूप में विकसित करने उमे अपनी सत्ता कायम रखने का एक हथियार बना लिया। आत्मकेंद्री जीवन दृष्टि वाले लेखक सामूहिक स्वतंत्रता या व्यापक जनसमुदाय की स्वतंत्रता का तिरस्कार करते हैं। उनसे अनुमान हमारा उनके लिए है, लेकिन वे समाज के लिए नहीं हैं। ऐसे लेखक अपने या हमारे या भी स्वतंत्र और ऊपर समझते हैं। व्यक्तिवादी स्वेच्छाचारिता का यह दृष्टिकोण है।

इन अतिमानवों का यह भ्रम है कि उनका लेखनीय दायित्व उनके सामाजिक दायित्व से मुक्त है। ऐसे लेखक लेखनीय स्वतन्त्रता के नाम पर विगुड़ कला की साधना का दम्भ पानते हैं। यह कलावाद बुर्जुआ समाज के व्यक्तिवाद की देन है। साग न ठीक ही लिखा है कि विगुड़ कला और खोखली कला एक ही चीज के दो नाम हैं। ऐसे कलावाद को बुर्जुआ व्यवस्था वर्णित ही नहीं करती, उसे धड़ावा भी देती है, क्योंकि ऐसी कला सामाजिक समस्याओं से लोगों का ध्यान हटानी है। इस प्रकार की कला को पालने वाले बुर्जुआ समाज को कोई विलासी समाज बहे तो इससे बुर्जुआ समाज व्यवस्था को कोई एतराज न होगा, क्योंकि ज्ञाता कि साग ने लिखा है, बुर्जुआ वग अपने को क्षीयक वह जान के बदले विलासी या ऐश्याश कहलाना पसंद करेगा। लेकिन सवाल यह है कि क्या कोई व्यक्ति जिस समाज में रहता है वह उसके प्रभावा में अछूना रह सकता है? कदापि नहीं। समाज के बाहर या समाज के विरुद्ध लेखनीय स्वतन्त्रता का कोई अस्तित्व नहीं होता। लेखक समाज में ही अपनी स्वतन्त्रता पाता और खाता है। अगर लेखक समाज से अपनी स्वतन्त्रता को माग करता है, अपने लेखनीय व्यक्तित्व के विकास के अवसर चाहता है तो समाज भी लेखक से उसके सामाजिक दायित्व की माग करता है। समाज में लेखक की स्वतन्त्रता अगर कभी सीमित होती है तो समाज में ही उसकी सुरक्षा भी होती है। जो लेखक चरम स्वतन्त्रता के नाम पर या तटस्थता के नाम पर अपने सामाजिक दायित्व से बचना चाहते हैं व समाज को ही नहीं अपने को भी धोखा देते हैं क्योंकि समाज जिन राजनीतिक आर्थिक परिस्थितियों और व्यवस्थाओं से गुजरता है उनका प्रभाव स्वतन्त्रता या तटस्थता का दावा करनेवाले लेखकों पर भी पड़ता है। शायद इस प्रकार की स्वतन्त्रता और तटस्थता के हिमायती लेखकों और बुद्धिजीवियों को ध्यान में रखकर ही फ्रांस के 1968 के विद्रोही छात्रों ने यह नारा दिया था—

“जो चुपचाप खड़े रहते हैं और इंतजार करते हैं वे भी मरते हैं।”

भारत में पूजावादी लोकतन्त्र है और इस लोकतन्त्र से किसी भी ईमानदार लेखक का विरोध अनिवार्य है। लेकिन इस व्यवस्था के विरोध के भी अनवरत रूप हैं। इस समाज व्यवस्था और उसके यथाथ को देखने समझने के दृष्टिकोण की भिन्नता में विरोध की अभिव्यक्ति में भी फरक आता है। लेखकों की वर्गीय स्थिति और उनके विश्वरघारात्मक लगाव से उनका यथाथबोध प्रभावित होता है। आधुनिक हिन्दी कविता के कुछ कवियों की कविताओं के माध्यम से उनके व्यवस्था विरोध के अंतर को देखा जा सकता है और इस तरह लेखक और लोकतन्त्र के सम्बन्ध की पहचान का प्रयत्न किया जा सकता है।

जो रचनाकार अपनी रचनाओं में वक्तव्यों, दावों, वादों नारों और धोपणाओं से भरते हुए इस समाज व्यवस्था से यथाथ के विभिन्न रूपा और

आयामों की अभिव्यक्ति करते हैं, वे भी इस व्यवस्था की सच्चाई को जनता के सामने लाने अपनी व्यवस्था विरोधी भूमिका निभाते हैं, क्योंकि वास्तविकता के सच्चे बोध से ही विरोध की सच्ची चेतना विकसित होती है। रघुवीर सहाय की कविताओं में इस व्यवस्था के छद्म, शोषण, अमानवीय रूप और इन सबके बीच में जीनेवाले व्यक्ति की जीवनदशा की अभिव्यक्ति है। उनकी कविताओं में शोषण और दमन की व्यवस्था और उसकी परिणतियों का भी चित्रण है। लेकिन कठिनाई यह है कि यह सारा यथाय शहरी जीवन के मध्यवर्गीय समाज का यथाय है। इस समाज में व्याप्त भ्रष्टाचार, अवसरवादिता, खुशामद, ब्यावरता और समझौतापरस्ती पर कवि व्यंग्य करता है, पर स्वयं तटस्थ बना रहता है। जहाँ कवि की यथाय से सम्बद्धता प्रकट होती है वहाँ कविता अधिक मार्मिक और साधक बन जाती है।

निधन जनता का शोषण है
कह कर आप हँसे

लोकतन्त्र का अंतिम क्षण है
बहकर आप हँसे

सब के सब हैं भ्रष्टाचारी
कहकर आप हँसे

चारों ओर बड़ी लाचारी
कहकर आप हँसे

वित्तने आप सुरक्षित होंगे
म सोचने लगा

सहसा मुझे अकेला पाकर
फिर से आप हँसे

यह हँसी कितनी अमानवीय है, यह कहने की जरूरत नहीं है। इस व्यवस्था की अमानवीयता का ही यह एक प्रमाण है कि रोने की बात को हँसकर डालने की कोशिश होती है। जनता के शोषण, लोकतन्त्र का अंत, शासन के भ्रष्टाचारी रूप और जनता की लाचारी पर अगर कोई व्यक्ति हँसता है तो दून समयों के मे उसकी चिन्ता नहीं, मक्कारी प्रकट होती है और इसी तरह की मक्कारी में सहारे यह अमानवीय व्यवस्था चल रही है। रघुवीर सहाय के यथाय चित्रण के साथ यह एक खास बात है कि अपनी अधिवास कविताओं में वे व्यवस्था के यथार्थ पर तटस्थ भाव से व्यंग्य करते दिगार्दि नते हैं जिससे पाठक के मन में एक तरह का व्यथता-बोध पैदा होता है। व्यवस्था में यथार्थ का चित्रण तटस्थता की स्थिति में रहकर भी बिना जा सतता है और व्यवस्था की अमान

विरोध में होने वाले कम ही हैं। धूमिल ने अपनी कविताओं में सबसे अधिक आश्रमण मध्यवर्गीय समझातापररती और बाधरता पर ही किया है। इन प्रवृत्तियों पर आश्रमण करते हुए धूमिल अपा को भी नहीं छोड़ते। उन्होंने लिखा है “मैं कोई ठण्डा आदमी नहीं हूँ/मुझमें भी आग है/मगर वह भभककर बाहर नहीं आती/क्योंकि उसने चारों तरफ चक्कर घाटता हुआ/एक पूजीवादी दिमाग है/जो परिवर्तन तो चाहता है/मगर आहिस्ता आहिस्ता।”

धूमिल इस मानसिकता से मुक्त होने के लिए निरन्तर सघष करते रहे और इस निष्पक्ष पर पहुँचे कि ‘सहमति ? नहीं, यह समकालीन शब्द नहीं है।’ धूमिल समाज के साथ अपने-आपको भी बदलने की कोशिश करते हैं। सामाजिक बदलाव में एक रचनाकार की क्या भूमिका है और इस सम्बन्ध में धूमिल का क्या दृष्टिकोण है—यह देखना जरूरी है। धूमिल के अनुसार “कविता/भाषा में/आदमी होने की तमीज है।” यह कविता का नया चरित्र है जो उसे मनुष्यता से गहरे स्तर पर जोड़ता है। लेकिन भाषा में आदमी होने की तमीज यानी कि कवि होने की कीमत भी बड़ी है। धूमिल का कहना है कि “इस वक्त जबकि कविता मायती है/समूचा आदमी अपनी खुराक के लिए” तब “अपने बचाव के लिए/खुद के खिलाफ हो जाने के सिवा/दूसरा रास्ता क्या है ?” इस व्यवस्था में कवि होने के लिए या कि अपनी मानवीयता विकसित करने के लिए अपने स्वार्थी, समझौतापरस्त और अवसरवादी व्यक्तित्व का बलिदान जरूरी है ? इस व्यवस्था में कोई व्यक्ति कविता और जीवन दोनों में एकसाथ सफलता प्राप्त नहीं कर सकता। निराला, मुक्तिबोध और धूमिल कविता में सफलता प्राप्त कर सके, पर जीवन में नहीं, जबकि पत और अज्ञेय जीवन में सफल रहे, पर कविता में नहीं। आदमीयत की चिन्ता करने वाली कविता और आदमीयत के खिलाफ साजिश करने वाली व्यवस्था के बीच विरोध अनिवार्य है, इसलिए धूमिल कहते हैं कि “मुझे अपनी कविताओं के लिए/दूसरे प्रजातन्त्र की तलाश है।” यहाँ तक तो ठीक है लेकिन धूमिल की कविताओं में यह संकेत नहीं मिलता कि दूसरा प्रजातन्त्र कैसे आयेगा और उसको लान में कविता की क्या भूमिका होगी। धूमिल यह नहीं देख पाते कि वर्तमान प्रजातन्त्र की अमानवीयता के खिलाफ सघष करने वाले दूसरे और भी हैं और उन्हीं के सघष से दूसरा प्रजातन्त्र आयेगा, केवल कवि की आकांक्षा से नहीं। यही धूमिल की दृष्टि की सीमा है। धूमिल जब कहते हैं कि “विपक्ष में/सिर्फ कविता है” तो लगता है कि वे कविता के व्यवस्था विरोध की शक्ति को ज़रूरत से ज्यादा महत्व देते हैं और इस पूजीवादी व्यवस्था और उसके वास्तविक विरोधी सब हारावग के सघष और शक्ति को नज़रअंदाज़ कर देते हैं। इस प्रकार धूमिल की कविता में पूजीवादी व्यवस्था और उसके लोकतन्त्र की पहचान है, उससे

वीरता से पीड़ित जनता के साथ सहानुभूति स्थापित करते हुए भी। सहानुभूति की स्थिति में व्यवस्थाविरोध अधिक प्रामाणिक, विद्वत्सनीय और साधक होगा। रघुवीर सहाय की कविताओं के साथ एक दूसरी कठिनाई यह है कि उन कविताओं में इस व्यवस्था के यथाय का एकपक्षीय रूप प्रकट होता है उसमें व्यापक सामाजिक यथाय और उसकी समग्रता का बोध नहीं है, उसमें व्यापक जन जीवन के जीवन सघर्षों के यथाय का भी अभाव है।

कई दूसरे कवियों की तरह रघुवीर सहाय की अपनी कविता की शक्ति के बारे में कोई भ्रम नहीं है। वे जानते हैं कि इससे सत्ता का तिलस्म टूट नहीं सकता, इसलिए वे अपनी कविता से अपने मन की कायरता को ही तोड़ना चाहते हैं। उन्होंने लिखा है

कुछ होगा कुछ होगा अगर मैं बोलूंगा।

न टूटे न टूटे तिलस्म सत्ता का मेरे अंदर

एक कायर टूटेगा टूट।

मेरे मन टूट एक बार सही तरह।

अपनी झूठी वीरता का प्रदर्शन करने वालों की तुलना में आत्मविडम्बना का यह बोध बेहतर है। इसमें अपने मन की कायरता की पहचान है, उसे तोड़ने की इच्छा भी है और अगर एक बार कायर मन टूट जाये तो कुछ बेहतर की उम्मीद भी की जा सकती है। लेकिन यहाँ की दिक्कत यह है कि वे यह नहीं पहचानते कि इस मन की कायरता का सत्ता के तिलस्म से भी एक नाता है और जब तक वह नाता नहीं टूटता तब तक मन की कायरता भी नहीं टूटेगी। असल में विरोध की ऐसी मुद्रा, जिसमें काल भी ढकी रहे और मुठठी भी तनी रहे विरोध और विराधी को विडम्बनापूर्ण स्थिति में लाकर खड़ा कर देती है। ऐसी स्थिति में व्यवस्था विरोध प्रभावहीन हो जाता है।

धूमिल वर्तमान भारतीय समाज व्यवस्था और लोकतंत्र का रघुवीर सहाय से भिन्न नज़रों से देखते हैं। उनको इस लोकतंत्र के असली रूप के बारे में कोई भ्रम नहीं है। उनका अनुसार इस लोकतंत्र में जिंदा रहने के लिए 'घोड़े और घास को' एक जैसी छट है। इस लोकतंत्र की विभिन्न समस्याओं और तारों के खोखलेपन का भी धूमिल को स्पष्ट बोध है। धूमिल ने महमूस किया या कि मैं वक्त के/एक गमनाक दौर से गुजर रहा हूँ।' वक्त का यह दौर गमनाक इसलिए है कि इस अमानवीय व्यवस्था में जीने की मजबूरी का निरंतर अहसास है और इसलिए भी कि 'इस वक्त सच्चाई को जानना/विरोध में होना है। फिर भी कायरता, स्वाय और समझौतापरस्ती के कारण व्यवस्था के

विरोध में होने वाले कम ही हैं। धूमिल ने अपनी कविताओं में सबसे अधिक आक्रमण मध्यवर्गीय समझौतापरस्ती और कायरता पर ही किया है। इन प्रवृत्तियों पर आक्रमण करते हुए धूमिल अपने का भी नहीं छोड़ते। उन्होंने लिखा है "मैं कोई ठण्डा आदमी नहीं हूँ/मुझमें भी आग है/मगर वह भभककर बाहर नहीं आती/क्योंकि उसके चारों तरफ चक्कर काटता हुआ/एक पूँजीवादी दिमाग है/जो परिवर्तन तो चाहता है/मगर आहिस्ता आहिस्ता।"

धूमिल इस मानसिकता से मुक्त होने के लिए निरन्तर संघर्ष करते रहे और इस निष्कर्ष पर पहुँचे कि 'सहमति' नहीं, यह समकालीन शब्द नहीं है। धूमिल समाज के साथ अपने-आपको भी बदलने की कोशिश करते हैं। सामाजिक बदलाव में एक रचनाकार की क्या भूमिका है और इस सम्बन्ध में धूमिल का क्या दृष्टिकोण है—यह देखना जरूरी है। धूमिल के अनुसार "कविता/भाषा में/आदमी होने की तमीज है।" यह कविता का नया चरित्र है जो उसे मनुष्यता से गहरे स्तर पर जोड़ता है। लेकिन भाषा में आदमी होने की तमीज यानी कि कवि होने की कीमत भी बड़ी है। धूमिल का कहना है कि "इस वक्त जबकि कविता मागती है/समूचा आदमी अपनी खुराक के लिए" तब "अपने बचाव के लिए/खुद के खिलाफ हो जाने के सिवा/दूसरा रास्ता क्या है?" इस व्यवस्था में कवि होने के लिए या कि अपनी मानवीयता विकसित करने के लिए अपने स्वार्थी, समझौतापरस्त और अवसरवादी व्यक्तित्व का बलिदान जरूरी है? इस व्यवस्था में कोई व्यक्ति कविता और जीवन दोनों में एकसाथ सफलता प्राप्त नहीं कर सकता। निराला, मुक्तिबोध और धूमिल कविता में सफलता प्राप्त कर सके, पर जीवन में नहीं, जबकि पत्त और अनेक जीवन में सफल रहे पर कविता में नहीं। आदमीयत की चिन्ता करने वाली कविता और आदमीयत के खिलाफ साजिश करने वाली व्यवस्था के बीच विरोध अनियाय है इसलिए धूमिल कहते हैं कि "मुझे अपनी कविताओं के लिए/दूसरे प्रजातंत्र की तलाश है।" यहाँ तक तो ठीक है, लेकिन धूमिल की कविताओं में यह संकेत नहीं मिलता कि दूसरा प्रजातंत्र कैसे आयेगा और उनको लाने में कविता की क्या भूमिका होगी। धूमिल यह नहीं देख पाते कि वर्तमान प्रजातंत्र की अमानवीयता के खिलाफ संघर्ष करने वाले दूसरे और भी हैं और उन्हीं के संघर्ष से दूसरा प्रजातंत्र आयेगा, केवल कवि की आकांक्षा से नहीं। यही धूमिल की दृष्टि की सीमा है। धूमिल जब कहते हैं कि "विपक्ष में/सिर्फ कविता है" तो लगता है कि वे कविता के व्यवस्था विरोध की शक्ति को जरूरत से ज्यादा महत्त्व देते हैं और इस पूँजीवादी व्यवस्था और उसके वास्तविक विरोधी सव-हाराबग के संघर्ष और शक्ति को गजरअदाज कर देते हैं। इस प्रकार धूमिल की कविता में पूँजीवादी व्यवस्था और उसके लोकतंत्र की पहचान है, उससे

स्पष्ट विरोध का बोध भी है और उसके खिलाफ सघष करने की आकांक्षा भी है लेकिन इतिहास की गति और प्रक्रिया की समझ के अभाव में वे इस व्यवस्था और इसके लोकतन्त्र की भावी परिणतियों को नहीं देख पाते।

मुक्तिबोध की रचनाओं में भारत की पूँजीवादी समाज व्यवस्था के जन विरोधी स्वभाव और उसके अमानवीय व्यवहार के अनेक रूपा का बार बार चित्रण हुआ है। उसकी कविताओं में पूँजीवादी शासन व्यवस्था का भयंकर दमनकारी रूप उभरकर सामने आता है। इस शासन व्यवस्था के शोषण और अत्याय के खिलाफ जनता का विरोध जब अधिक द्योतकशाली रूप में प्रकट होता है तो उसके दमन के लिए राजसत्ता अधिक खूँखार हो जाती है। इस सत्ता के समर्थक बुद्धिजीवी अनेक प्रकार से व्यवस्था की मदद करते हैं। मुक्तिबोध ने ऐसे बुद्धिजीवियों की ओर बार बार सचेत किया है। चांद का मुह टेंडा है कविता में उन्होंने लिखा है—“आजकल/दिन के उजाले में ही अंधेरे की साख है/रात्रि की काय में दबी हुई/संस्कृति पाखी के पख है सुरक्षित/।” ‘अंधेरे में’ कविता में शोषण सत्ता की ‘शोभायात्रा’ में शामिल बुद्धिजीवी दिखाई देते हैं। इस शोषण सत्ता के सश्रिय सहयोगी बुद्धिजीवियों के अतिरिक्त तटस्थता का नाटक करने वाले बुद्धिजीवी भी हैं, लेकिन ‘रक्तपायी बग में नाभि नाल बद्ध ये लोग’ अतट शोषण व्यवस्था का ही साथ देते हैं।

मुक्तिबोध की कविताओं में शोषण सत्ता का दमनकारी रूप ही नहीं है उससे सघष करने वाली जनता और उसके सहयोगी बुद्धिजीवी कलाकार भी दिखाई देते हैं। जन सघष में मजदूर और कलाकार साथ साथ आगे बढ़ते हैं। जब जनचेतना सत्तादात्म्य स्थापित करने वाला कलाकार कायकर्ता भी होता है तो पोस्टर और कविता में एकता बढ़ती है। अंधेरे में कविता में शोषण सत्ता और जनता के सघष के सदम में कवि, कलाकार और बुद्धिजीवियों की भूमिका का विस्तार से चित्रण हुआ है। मुक्तिबोध में अपनी मध्यवर्गीय चेतना के तग दायरे से निपलकर सघषपील जनता से एकता स्थापित करने वाले व्यक्ति के आत्म सघष की जटिल प्रक्रिया की प्रभावशाली अभिव्यक्ति है। एक आत्मबद्ध व्यक्ति सामाजिक यथाथ और राजसत्ता के वास्तविक स्वरूप की पहचान करते हुए तम जनचेतना से एकता स्थापित करने की बोधिका करता है, लेकिन उसके मध्यवर्गीय संस्कार और भाव बार-बार बाधक बनकर उसकी विकास प्रक्रिया को रोकते हैं। उसका मन सत्त्व विवत्त की दशा में गुजरता है लेकिन सामाजिक यथाथ और समाज व्यवस्था के असली रूप के साक्षात्कार से उसकी चेतना का विकास होना है। इस प्रक्रिया में ही वह दोस्त और दुश्मन की पहचान करता है। शोषण सत्ता को गहरा उद्दीप्त करने से होता है जो उसके असली

रूप को पहचानते हैं और उसे जनता के सामने रखते हैं। जनचेतना से एकता कायम करने वाले लेखक को ही यह बोध हो सकता है कि “जनता के गुणों से ही सम्भव/भावी का उदय।” आततायी सत्ता के खिलाफ अपनी आस्था और दृष्टिकोण की जनवादिता के बावजूद अकेला लेखक सघप नहीं कर सकता। मुक्तिबोध ने ‘अंधेरे में’ कविता में यह दिखाया है कि स्वप्न, ज्ञान और जीवनानुभव से भरपूर एक कलाकार आततायी सत्ता द्वारा इसलिए मारा जाता है कि वह जनता से सहानुभूति रखता है पर जनता में जुड़ा हुआ नहीं है। इससे यह भी निष्कर्ष निकलता है कि सत्ता के खिलाफ सघप करने वाले लेखक को ‘सक-मक’ सत् चित ‘वेदना भास्कर’ सहचरो की आवश्यकता होती है। राजसत्ता अपने विरोधियों को, खासतौर से जनता से सच्ची एकता स्थापित करने वाले लेखकों कलाकारों को यो ही नहीं छोड़ देती। ऐसे लेखकों कलाकारों को कई बार भीषण यातना से गुजरना पड़ता है। सत्ता यातना देकर लेखक की विचार-धारा, यथाथ बोध और आस्था को नष्ट करना चाहती है, क्योंकि इनके अभाव में कोई लेफ्टर व्यवस्था की चिन्ता का विषय नहीं हो सकता। ‘अंधेरे में’ कविता में एक जनवादी लेखक जिस यातना से गुजरता दिखाई देता है, वह अब केवल कलाना की चीज नहीं रह गई है। पिछले कुछ वर्षों से इस दश के जनवादी लेखक और कलाकार एक भयानक वास्तविकता के रूप में उसका सामना कर रहे हैं।

मुक्तिबोध ‘अंधेरे में’ कविता में शोषक सत्ता का विरोध करने वाले और जनता से सक्रिय सहानुभूति स्थापित करने वाले लेफ्टर, कलाकारों के जनवादी विचार और कम की एकता पर बार बार जोर देते हैं। जब वे ‘अभि व्यक्त के खतरा उठाने’ के सकल्प की बात कहते हैं तो ‘अभिव्यक्ति’ से उनका आशय विचारधारा, आस्था और यथाथबोध की केवल क्षाब्दिक अभिव्यक्ति में ही नहीं है। लेखक का चिन्तन जब तक उसके कम से नहीं जुड़ता और इन दाना की जनता के क्रांतिकारी व्यवहार से दूरी नहीं भिड़ती, तब तक किसी लेखक का जनवादी होना पूरी तरह साधक और प्रभावशाली नहीं हो सकता।

मुक्तिबोध ने वर्तमान समाज व्यवस्था के वास्तविक और सभाषित रूपों का कभी सीधे सीधे और कभी फटेसी के सहारे चित्रण किया है। मुक्तिबोध के यथाथ चित्रण में जनता के साथ उनकी स्पष्ट सहानुभूति है, यथाथ के ऐतिहासिक स्वरूप का बोध है और इतिहास की जटिल प्रक्रिया को समझ है। उनकी कविताओं में समाज के ऐतिहासिक अंतर्विरोधों की पहचान दिखाई देती है। मुक्तिबोध की कविता यथाथ के स्थिर दशाओं के चित्रण की कविता नहीं है उसमें सामाजिक यथाथ के विकास और परिवर्तन की प्रक्रियाओं का चित्रण है।

उनकी विज्ञान म सामाजिक यथाथ और उसमें सम्बन्ध बनाना की गतिशीलता प्रकट हुई है।

मुक्तिबोध म यथाथ चित्रण और आत्म-मध्य के दोहर स्तर पर निरंतर अपन को जानता म जोर और योग्य व्यवस्था के वास्तविक रूप का उद्घाटन करने का प्रयास किया है। उनकी कविता इस बात का प्रमाण है कि रानाकार का आत्म-मध्य सभी माध्यम और मजनात्मक होता है जब यह व्यापक सामाजिक संपर्क से जुड़ा है। रानाकार के आत्ममध्य की मुक्तिबोध कथन 'आत्म परम ईमानदारी तक ही सीमित रहा रहत, ये उम्मे 'वस्तुपरक मत्परायणता' तक ले जात हैं और इस प्रक्रिया म ही व समाज व्यवस्था और उसकी वास्तविकता का सामना करते हैं। इसी प्रक्रिया म रानाकार की चेतना समाज व्यवस्था म अपना सम्बन्ध तय करती हुई मुक्ति व लिए संपर्कीत सन्निधा के साथ अपनी पक्षधरता निश्चित करती है। यह आत्ममध्य एक प्रकार म विचारधारा और यथाथबोध व बीच एकता स्थापित करने का भी संपर्क है।

मुक्तिबोध की कविताएँ व्यक्ति और समाज के रूपांतरण की कविताएँ हैं और इस रूपांतरण का सध्य जनवादी चेतना और घोषणामुक्त समाज का विकास है। उनकी कविताओं म जनवादी चेतना के विकास की प्रक्रिया विषय 'प्रक्रिया' और 'प्रियागत परिणति' के द्विआत्मक रूप म चलती है। उसमें व्यक्ति और समाज का द्विआत्मक सम्बन्ध प्रकट होता है। यहाँ व्यक्ति की आत्मसत्ता और समाज की वस्तुसत्ता के अन्तर्विरोध और एकता का विकासशील सम्बन्ध व्यक्त होता है और इस विकासशीलता म ही सामाजिक परिवर्तन की आकांक्षा भी प्रकट होती है। मुक्तिबोध की कविताओं से वर्तमान समाज व्यवस्था के यथाथ का बोध ही नहीं होना, उनसे पाठक की चेतना को एक नई दिशा भी मिलती है, सामाजिक विकास की ऐतिहासिक आवश्यकता की पहचान भी विकसित होती है। उनकी कविताओं से यह निष्कर्ष निकलता है कि व्यक्ति की मुक्ति पूरे समाज की मुक्ति से जुड़ी हुई है। साहित्यकार और साहित्य की मुक्ति जनता की मुक्ति पर निर्भर है।

लोकप्रिय कविता का स्वरूप

लोकप्रिय साहित्य के स्वरूप और साहित्य की लोकप्रियता के बारे में अनेक प्रकार के भ्रम फैले हुए हैं। इनमें से कुछ तो वास्तविक स्थिति की उपज हैं और कुछ जान बूझकर फैलाए गए हैं। एक भ्रात धारणा यह है कि बाजार में अधिक बिकनेवाला साहित्य लोकप्रिय साहित्य होता है। इस धारणा के अनुसार गुलशन नन्दा और गुरुदत्त, प्रेमचंद से अधिक लोकप्रिय साहित्यकार मान लिए जाते हैं। जाहिर है कि बाजार की मांग और बाजार मानसिकता के अनुरूप लिखा गया साहित्य बाजार में अधिक बिकता है, वह व्यावसायिक दृष्टि से लोकप्रिय भी हो जाता है। ऐसा साहित्य कुछ लोगों के मनोरंजन का साधन होता है और कुछ लोगों के लिए विलास की सामग्री। लेकिन यह व्यावसायिक लोकप्रियता बहुत सीमित होती है। प्रेमचंद जैसे लेखकों की रचनाओं को बार-बार पढ़ा जाता है जबकि व्यावसायिक दृष्टि से लोकप्रिय उपन्यासों को एकबार पढ़कर रद्दी की टोकरी में फेंक दिया जाता है। अगर लोकप्रियता को एक निश्चित समय तक सीमित न किया जाय, उसे मानव समाज के इतिहास के लंबे काल के सदर्भ में देखा जाय तो यह स्पष्ट हो जाएगा कि अपने समय और जीवन की गंभीर समस्याओं से सरोकार रखने वाला साहित्य अधिक स्थायी होता है और अधिक लोगों द्वारा पढ़ा भी जाता है। बरसात की घास की तरह एकाएक उगनवाला घासलेटी साहित्य थोड़े दिनों के बाद मुर्झाकर सूख जाता है, उनका नामोनिशान मिट जाता है। देशबाल की सीमाओं को लाघकर व्यापक मानव समाज की एक चेतना का भ्रम बन जाने वाला साहित्य अधिक लोकप्रिय माना जाएगा, न कि एक सीमित समय में बाजार में तात्कालिक व्यावसायिक लोकप्रियता प्राप्त करने वाला साहित्य।

लोकप्रिय साहित्य के बारे में दूसरी भ्रात धारणा यह है कि वह कलात्मक नहीं होता। कुछ लोग इस धारणा को दूसरे रूप में सामने लाते हैं। उनका कहना है कि कलात्मक साहित्य लोकप्रिय नहीं होता। कला और साहित्य के बारे में सामंती और जुजुआ दृष्टिकोण ही लोकप्रियता और कलात्मकता को परस्पर विरोधी मानते हैं। कला और साहित्य की आभिजात्यवादी धारणा ही कला

को उच्च कला और निम्न कला में बाँटकर देखती है और उच्च कला को कलात्मक और निम्न कला को कलाहीन समझती है। उसके अनुसार निम्न कला ही लोकप्रिय होती है। इस धारणा के अनुसार लोकप्रियता कला का काइ अनिवार्य गुण नहीं है, बल्कि दोष है। वग समाज में प्रभुत्वशाली वग कला और साहित्य पर अपना प्रभुत्व बनाये रखने और जनता के सांस्कृतिक विकास को रोकने के लिए ही कला और जनता के संबंध के बारे में ऐसी धारणा का प्रचार करता है। यह धारणा गलत है। लोकप्रियता और कलात्मकता में कोई अनिवार्य विरोध नहीं होता। जो कला या कलाकृति व्यापक जनसमुदाय में लोकप्रिय नहीं है उसे कलात्मक कहना कला के अर्थ को सीमित, संकुचित और भ्रष्ट करना है। दुनिया भर के साहित्य और कला का इतिहास इस बात का गवाह है कि महान् रचनाकारों की महान् कलाकृतियाँ देर से जनता के जीवन में फलकर अपना उचित स्थान पा लेती हैं। जो कलावादी सौंदर्यवादी लेखक कलात्मक श्रेष्ठता के नाम पर रचना को जबरन पहेली बनाते हैं वे कलात्मकता और लोकप्रियता दोनों से हाथ धो बैठते हैं। लोकप्रिय साहित्य केवल सरल, सुबोध और सपाट साहित्य नहीं होता वह कलाहीन भी नहीं होता। कलात्मकता दुर्बोधता और अलोकप्रियता में निहित नहीं होती। कला की साधकता लोकप्रिय होना और जनता के जीवन में गहरे पठन में प्रवृत्त होती है।

लोकप्रिय साहित्य के बारे में तीसरा भ्रम यह है कि लोक साहित्य, लोक कथाओं और लोकप्रिय कलाओं को अपनाने से ही कोई रचना लोकप्रिय हो जाती है। वास्तव में लोक साहित्य और लोक-कला में सब कुछ सदैव प्रगतिशील ही नहीं होता। लोक साहित्य और लोकप्रिय कलाओं में कई बार शासक वर्ग की विचारधारा की अभिव्यक्ति के माध्यम बन जाते हैं। जब जनता की सांस्कृतिक चेतना शासक-वर्ग की विचारधारा के प्रभाव में होती है तो लोक साहित्य और लोक-कलाओं में भी यह प्रभाव प्रकट होता है। शासक वर्ग अपने विचारों और जीवन मूल्यों को शासक और साधक विचारों और जीवन मूल्यों के रूप में प्रसारित करता है और इस प्रकार जनता भी होती है। लोक साहित्य और लोक कलाओं में व्यक्तिगत अंतर्वस्तु का बिना विवेकपूर्ण मूल्यांकन किए उनके रूप को मध्यान् स्वीकार करना उचित नहीं है। अंतर्वस्तु को छाड़कर केवल रूप पर ध्यान देना रूपवाद के जाल में फसना है। अतः लोक साहित्य, लोक-कला और लोक प्रगति कलाओं को विवेकपूर्ण मूल्यांकन करने के बाद ही स्वीकारना या अस्वीकार करना उपयोगी होगा। यह ठीक है कि शासक प्रचलित कलाओं को स्वीकार करने में रचना की बोधगम्यता बढ़ती है और रचना की लोकप्रियता की गंभीरता भी अधिक होगी है। लेकिन केवल लोकप्रियता ही जनता की कला का अंतिम मापदंड नहीं है। उदात्त मापदंड है जनता के व्यापक-बोध को प्राप्त करना,

उसकी चेतना को विकसित और अग्रगामी बनाना तथा जनता के मुक्ति-सघष को प्रवृत्ति और दिशा देना। यही कारण है कि जनवादी रचना म रूप से अधिक अतवस्तु पर ध्यान देना जरूरी है। रचनाकार अतवस्तु के अनुरूप रूप का आविष्कार कर सकता है और नयी अतवस्तु की अभिव्यक्ति के लिए उपयोगी लोकप्रिय कलारूपों को अपना भी सकता है। रचना की सुबोधता के लिए प्रचलित कलारूपों को यथावत स्वीकार करना आवश्यक नहीं है। एक समय रचनाकार लोकप्रचलित कलारूपों सुधार-परिष्कार करके उनका उपयोग कर सकता है। लोकप्रिय रचनाकार जाता से केवल सीखता ही नहीं है, उस सिखाता भी है। रचनाकार के लिए सीखने सिखाने का यह काम निरंतर चलता है। जनता और जनवादी रचनाकार के बीच यह संबंध द्विदिग्ध होता है। चूंकि जनता रचना में अपना जीवन और जीवन के उद्देश्य देखना चाहती है इसलिए रचना की लोकप्रियता रूप से अधिक अतवस्तु पर निर्भर होती है।

लोकप्रियता के नाम पर कला की उपेक्षा नहीं होनी चाहिए और कला के नाम पर जनता की ओर से मुंह नहीं मोड़ना चाहिए। अगर जनवादी रचनाकारों को सामंती और पूँजीवादी संस्कृतियों की तुलना में एक बेहतर संस्कृति के विकास और निर्माण के लिए रचनात्मक सघष करना है तो उन्हें एक ओर उस जनता का ध्यान रखना होगा जो उम बेहतर संस्कृति के आधार के निर्माण के लिए सघष कर रही है और दूसरी ओर उस कला का भी ध्यान रखना होगा जो अब तक के मानव समाज की सज्जनशीलता के फलस्वरूप विकसित हुई है। नयी संस्कृति कला-परम्परा के जीवन और जनवादी तत्त्वों की उपेक्षा नहीं कर सकती। अगर आज कुछ रचनाएं अपनी जनवादी अतवस्तु और उन्नत कलारूप के बावजूद लोकप्रिय नहीं हो पायी हैं तो निराशा होने की कोई बात नहीं है। जनवादी रचनाकार केवल वर्तमान के लिए ही नहीं लिखते, वे भविष्य के लिए भी लिखते हैं। ऐसा कहने का यह तात्पर्य नहीं है कि जनवादी रचनाकारों को भवभूति की मनोदशा में जीना और रचना करना चाहिए। भवभूति ने कहा था कि काल अनंत है और यह पृथ्वी विशाल है कभी कोई समानधर्मा जरूर पड़ा होगा जो मेरी रचनाओं को समझेगा। एक जनवादी रचनाकार इस तरह भविष्यवादी होकर समवासीन सदस्य में साथी और उपयोगी नहीं हो सकता। फिर भी जनता और समाज की विकासशीलता में आस्था रखनेवाला रचनाकार सामंती और पूँजीवादी समाज से बेहतर समाज व्यवस्था में अपनी रचनाओं के बेहतर भविष्य की आशा कर सकता है।

लोकप्रियता कोई स्थिर और स्थायी स्थिति नहीं है। रचनाओं की लोकप्रियता घटती-बढ़ती रहती है। भारतीय साहित्य में प्रगतिशील आंदोलन के कारण हिंदी में कबीर और उद्दू में नजीर की लोकप्रियता बढ़ी। निराला की

कविता का प्रारम्भ म भजाव उठाया गया और पत की छायावाद का राजकुमार घोषित किया गया, लेकिन बाद में पत की लोकप्रियता ज़रूर घटती गयी और निराला की लोकप्रियता अब भी निरंतर बढ़ती जा रही है। आज निराला हिन्दी ही नहीं, भारतीय कविता के सर्वाधिक लोकप्रिय कवियों में से एक हैं। अब तो उनकी कविता की लोकप्रियता विद्वद्व्यापी हो रही है। मुक्तिबोध की स्थिति भी बहुत कुछ निराला जैसी ही है।

समकालीन हिन्दी कविता के मध्यम में लोकप्रिय कविता के स्वरूप पर बात करते समय उन कवियों की कविताओं पर विचार करना आवश्यक है जो जनता को भीड़ सम्भूत हैं और लोकप्रियता को कलात्मकता निरोधी मानते हैं। प्रयोगवाद नयी कविता और अव्ययिता के व्यक्तिवादी कवि कविता के मध्यम में जनता का नाम आता ही मुह बिचकाते रहें हैं। ये 'नदी के द्वीप' घारा (जनता) से डरते हैं, क्योंकि उन्हें अपने अस्तित्व के खो जाना या खतरा महसूस होता है। इनके यहाँ कला कला के लिए होती है जनता के लिए नहीं। लेकिन जो रचनाकार जनता को समाज के इतिहास और निर्माण और बुनियादी परिवर्तन की मूल शक्ति मानते हैं और जो साहित्य को बुनियादी परिवर्तन की प्रक्रिया में सहायक समझते हैं वे कविता लिखते समय या कविता के बारे में सोचते समय जनता की उपेक्षा नहीं कर सकते। वे लोकप्रियता को कविता का आवश्यक गुण मानते हैं। प्रगतिशील आन्दोलन के दौर में कविता की लोकप्रियता पर बल दिया गया था और उसका विकास भी हुआ था। जो लोग प्रगतिशील आन्दोलन के दौर की कविताओं पर सरलीकरण कलाहीनता और सौंदर्यविहीनता का आरोप लगाते हैं वे यह भूल जाते हैं कि छायावाद की कल्पना की रानी को वास्तविकता की पथरीली धरती पर उतार लाने और चलाने का काम आसान नहीं था। वास्तविकता की कठोर जमीन पर सघे हुए कदमों से चलने के लिए सौंदर्य से अधिक शक्ति की जरूरत थी। यह शक्ति केवल कल्पना से नहीं, वास्तविकता के बोध से मिलने वाली थी। प्रगतिशील आन्दोलन के दौर की महत्वपूर्ण कविताएँ कल्पना के सौंदर्य से अधिक वास्तविकता की शक्ति की कविताएँ हैं। जीवन की वास्तविकता से जुड़ने से कारण ही इस जाल की कविताओं में लोकप्रियता का गुण भी था। प्रगतिशील आन्दोलन के कमजोर होने और प्रयोगवाद नयी कविता के रूपवादी कलावादी रुझान के बढ़ने के कारण लोकप्रियता से कलात्मकता को अधिक महत्व दिया जाने लगा। इस रूपवादी कलावादी रुझान से प्रेरित और प्रभावित आलोचना ने प्रगतिशील कविता में स्थूलता सरलीकरण और कलाहीनता खोजना शुरू किया। प्रगतिशील आन्दोलन के वर्तमान दौर में भी कुछ कवि और कविता के आलोचक समकालीन प्रगतिशील कविता को पुराना प्रगतिशील दौर की कविता की तथाकथिक आरोपित

कमजोरियो से मुक्त करने का आग्रह करते दिखाई देते हैं। इस आग्रह के कारण सूक्ष्मता, जमूतन और कलावाद को बढ़ावा मिल रहा है, लोकप्रियता की उपेक्षा हो रही है। लोकप्रियता का कीमत पर कला की माधना करने वाली कविता अपने जनवादी उद्देश्यों को पूरा करने में सफल नहीं हो सकती।

आज विचारणीय सवाल यह है कि लोकप्रिय कविता का स्वरूप क्या है? कविता की सांस्कृतिक लोकप्रियता और लोकप्रिय कविता में फक करना जरूरी है। सांस्कृतिक और व्यावसायिक लोकप्रियता या जानेवाली हर कविता लोकप्रिय कविता नहीं होती। कवि सम्मेलनों और व्यावसायिक पत्रिकाओं के सहारे बाजार लोकप्रियता प्राप्त करनेवाली रोमानी और हास्य व्यंग्य की हर कविता लोकप्रिय कविता नहीं बही जा सकती। मध्यकाल के अनेक सतों की रहस्यवादी और आध्यात्मिक कविताएँ आम जनता में लोकप्रिय हैं, लंबे काल से पाठ्यक्रम में रहने के कारण रीतिकाल के बिहारी-जैसे कवियों की कविताएँ भी पढ़े लिखे लोगों के बीच लोकप्रिय हैं लेकिन इन सबको लोकप्रिय कविता नहीं कहा जा सकता। लोकप्रिय कविता कविता की एक विशिष्ट धारणा है, उसका एक विशेष चरित्र होता है। अपने समय के समाज और जनता की इच्छाओं, भावनाओं, जीवन उद्देश्यों, जीवन स्थितियों और संघर्षों की अभिव्यक्ति करने वाली कविता ही लोकप्रिय कविता होती है। लोकप्रिय कविता में जनता की सहपशीलता के साथ साथ उसकी सजनशीलता की भी अभिव्यक्ति होती है। लोकप्रिय कविता कलाहीन नहीं होती, लेकिन केवल कला की आराधना उसका उद्देश्य नहीं होता। वह जनता के जीवन की कविता होती है और जनता के लिए कविता होती है। लोकप्रिय कविता अपने समय के समाज और जनता की आवाज होती है, एक ऐसी आवाज, जिसे जनता सुन सके और समझ भी सके।

लोकप्रिय कविता यथाथवादी कविता होती है। ऐसी कविता दृष्टिकोण और शिल्प दोनों ही स्तर पर यथाथवादी होती है। यथाथवाद जीवन की विकासशीलता में आस्था रखावाली रचनादृष्टि का सिद्धांत है, वह केवल अभिव्यक्ति पद्धति ही नहीं है। रचना का स्वरूप सामाजिक यथाथ और रचना के भीतर के यथाथ के संघर्ष से निर्धारित होता है। यह ठीक है कि रचना के भीतर का यथाथ सामाजिक यथाथ का प्रतिबिम्ब होता है, लेकिन दोनों एक ही नहीं होते। प्रतिबिम्बन की रचनात्मक प्रक्रिया में मूल वस्तु में बहुत कुछ जुड़ जाता है और उनमें बहुत कुछ छूट भी जाता है। रचनाकार अपने दृष्टिकोण और सजनात्मक कल्पना के सहारे सामाजिक यथाथ को पुनरचित करके रचना में व्यक्त करता है, इसलिए उसमें बाहर के यथाथ के साथ साथ रचनाकार का निजी दृष्टिकोण, रचनात्मक उद्देश्य और व्यक्तित्व भी प्रकट होता है। एक रचनाकार का सामाजिक यथाथ को देखने का दृष्टिकोण मूलवस्तु का गुणधर्म

1. 2. 3.

1. 2. 3.

काय कारण प्रक्रिया की जटिलताओं की खोज करना, समाज में शासक वर्ग की हावी विचारधारा को बेनकाब करना, वर्तमान समय में मानव-समाज जिन भीषण कठिनाइयों से गुजर रहा है उनसे मुक्ति के सर्वाधिक व्यापक उपाय पेश करनेवाले सहारा वर्ग के दृष्टिकोण से रचना करना, विकासशील तत्वों को महत्व देना, सभावनाओं का मूर्तरूप देना और ठोस वस्तुस्थिति से सभावित सामाजिक निष्कर्ष निकालना।" वेब्ले की लोकप्रियता और यथायवाद की धारणाओं की सच्ची एकता के आधार पर विकसित रचना दृष्टि से ही लोकप्रिय कविता का विकास हो सकता है। ऐसा नहीं है कि समकालीन प्रगतिशील रचनाकारों के सामने ऐसी रचनाओं का अभाव है जिनमें यथायवाद और लोकप्रियता की एकता मौजूद हो। हिंदी में नागार्जुन ऐसी साधक रचनाशीलता के सर्वाधिक समर्थ उदाहरण हैं। मुक्तिबोध, केदारनाथ अग्रवाल और त्रिलोचन से भी इस सदन में बहुत-कुछ सीखा जा सकता है।

यथायवादी रचना दृष्टि का निरंतर विकास करते हुए अपनी रचनाओं में लोकप्रियता और कलात्मकता के बीच सजनात्मक एकता लाने का काम आसान नहीं है। इसके लिए जनता और रचना से गहरी प्रतिबद्धता, दोनों की विकासशीलता में गहरी आस्था और दोनों की विकास प्रक्रिया की सही समझदारी जरूरी है। मुक्तिबोध ने कविता को 'जनचरित्र' कहा है। कविता और जनता के चरित्र की दुनियादी एकता को समझनेवाले रचनाकार ही लोकप्रिय कविता का विकास कर सकते हैं। जनता और कविता के चरित्र की दुनियादी एकता को समझने के लिए रचनाकारों का जनता से सच्ची सहानुभूति स्थापित करना जरूरी है। आज अनेक प्रगतिशील कवि इस दिशा में आगे बढ़ रहे हैं। समकालीन प्रगतिशील पत्रिकाओं में बहुत सारी ऐसी रचनाएँ छप रही हैं जिनमें लोकप्रिय कविता की सभावना प्रकट हो रही है।

बनकर रचना में प्रकट होता है। यथायवादी रचनादृष्टि के अनुसार निर्मित कृति में व्यक्त यथाय और उसके भूलाधार यथाय के बीच प्रत्यक्ष और सीधा संबंध होता है। पाठक को दोनों के बीच संबंध और सगति खोजने में बहुत कठिनाई नहीं होती। रोमांटिक बिंबवादी, प्रतीकवादी और अमूर्तनवादी रचनाओं में सामाजिक यथाय और रचना के भीतरके यथाय के बीच का संबंध क्रमशः परोक्ष, क्षीण और असंगत होता जाता है। अमूर्तनवादी रचनाओं में तो यह संबंध लगभग गायब हो जाता है। जहां रचना में विचार की वस्तु से और भाषा की यथाय से एकदम स्वतंत्र माना जाता है वहां यथायवाद की कोई संभावना नहीं होती। ऐसा नहीं है कि यथायवादी रचना में बिंब, प्रतीक और अमूर्तन की संभावना नहीं होती, इनके लिए कोई जगह नहीं होती। यथायवादी रचना दृष्टि के अंतर्गत रचना में आनेवाले बिंब, प्रतीक और अमूर्त चिंतन का सामाजिक यथाय से संबंध बना रहता है, उनका विकास यथायवादी रचना दृष्टि के अनुसार ही होता है। बिंब और प्रतीक स्वभावतः मूलवस्तु या सामाजिक यथाय की ओर संकेत करते हैं। यहां तक कि अमूर्तन की प्रक्रिया से उत्पन्न वचनिक सामाजिकीकरण भी अपने मूल सामाजिक यथाय में सर्वथा असंबद्ध नहीं होता। जहां बिंब, प्रतीक और अमूर्तन रचना के साधन जीर अवयव बन हाकर स्वयं साध्य और स्वतंत्र हो जाते हैं, वहां के सामाजिक यथाय से असंबद्ध और निरपेक्ष हो जाते हैं। ऐसी रचना दृष्टि में निर्मित कविता कभी लोकप्रिय नहीं होती। समकालीन प्रगतिशील कविता का एक बहुत बड़ा हिरसा पुरानी प्रगतिशीलता की स्थूलता सरलीकरण और कलाहीनता से वचन के नाम पर बिंबवादी, प्रतीकवादी और अमूर्तनवादी रचनादृष्टि का शिकार हो रही है, इसलिए उससे लोकप्रिय कविता का स्वरूप विकसित नहीं हो पा रहा है। यथायवादी रचना दृष्टि से ही लोकप्रिय कविता का विकास संभव है।

लोकप्रिय कविता के विकास के लिए लोकप्रियता और यथायवाद की एकता आवश्यक है। इस क्षताक्षी के महान् जनवादी रचनाकार ब्रेन्त न लोकप्रिय और 'यथायवाद' की धारणाओं को जो व्याख्या की है, उस पर ध्यान देना जरूरी है। ब्रेन्त के अनुसार 'लोकप्रिय वह है जो व्यापक जनता के लिए बोधगम्य हो, जो जनता के अभिव्यक्ति रूपा को अपनाए और उन्हें समृद्ध बनाए, जो जनता के दृष्टिकोण को स्वीकारे और सुधारे, जो जनता के सर्वाधिक प्रगतिशील हिस्से की नतत्ववादी शक्ति का चित्रण कर, जो प्रगतिशील परंपराओं को सनाए और उन्हें समृद्ध कर, जो वर्तमान शासक वर्ग के बदले राष्ट्र और समाज का नतत्व करने के लिए गंधर्वालीस जाता तब पहुँच तक'। ब्रेन्त न यथायवाद की जो व्याख्या की है वह उनकी लोकप्रियता की धारणा में अविभाज्य रूप में संबद्ध है। ब्रेन्त के अनुसार "यथायवाद का उद्देश्य है समाज की

वाय कारण प्रगति की जटिलताओं की खोज करना, समाज में शासक वर्ग की हावी विचारधारा को वेनकाद करना, वर्तमान समय में मानव समाज जिन भीषण कठिनाइयों से गुजर रहा है उनसे मुक्ति के सर्वाधिक व्यापक उपाय पेश करनेवाले सहारा-वर्ग के दृष्टिकोण में रचना करना, विकासशील तत्वों को महत्व देना, सभावनाओं को मूर्तरूप देना और ठोस वस्तुस्थिति से सभावित सामाजिक निष्कर्ष निकालना ।” अंतर की लोकप्रियता और यथार्थवाद की धारणाओं की सच्ची एकता के आधार पर विकसित रचना दृष्टि से ही लोकप्रिय कविता का विकास हो सकता है । ऐसा नहीं है कि समकालीन प्रगतिशील रचनाकारों के सामने ऐसी रचनाओं का अभाव है जिनमें यथार्थवाद और लोकप्रियता की एकता मौजूद हो । हिंदी में नागाजुन ऐसी सार्थक रचनाशीलता के सर्वाधिक समय उदाहरण हैं । मुक्तिबोध, केदारनाथ अग्रवाल और त्रिलोचन से भी इस सद्भम में बहुत कुछ सीखा जा सकता है ।

यथार्थवादी रचना दृष्टि का निरंतर विकास करते हुए अपनी रचनाओं में लोकप्रियता और कलात्मकता के बीच सजनात्मक एकता लाने का काम आसान नहीं है । इसके लिए जनता और रचना से गहरी प्रतिबद्धता, दोनों की विकासशीलता में गहरी आस्था और दोनों की विकास प्रक्रिया की सही समझदारी जरूरी है । मुक्तिबोध ने कविता को ‘जनचरित्र’ कहा है । कविता और जनता के चरित्र की बुनियादी एकता को समझनेवाले रचनाकार ही लोकप्रिय कविता का विकास कर सकते हैं । जनता और कविता के चरित्र की बुनियादी एकता को समझने के लिए रचनाकारों का जनता से सच्ची सहानुभूति स्थापित करना जरूरी है । आज अनेक प्रगतिशील कवि इस दिशा में आगे बढ़ रहे हैं । समकालीन प्रगतिशील पत्रिकाओं में बहुत सारी ऐसी रचनाएँ छप रही हैं जिनमें लोकप्रिय कविता की सभावना प्रकट हो रही है ।

वाम कविता या जनवादी कविता ?

पिछले कुछ वर्षों से प्रगतिशील रचनाशीलता पर विचार करते समय कभी कभी 'जनवादी या प्रगतिशील' के पर्याय के रूप में 'वाम' का प्रयोग हान लगा है। विभिन्न प्रगतिशील पत्रिकाओं में समय समय पर 'युवा लेखन में वाम' ('वाम-2-3') 'समकालीन वाम लेखन' (ओर' 11) और 'वाम कविता का सौन्दर्यशास्त्र' जैसे शीर्षक वाले लेखों में समकालीन प्रगतिशील साहित्य की समस्याओं पर विचार के प्रयास हुए हैं। इस प्रसंग में तुमारेन्द्र पारसनाथ सिंह का लम्बा लेख 'काव्यभाषा का वामपक्ष' (आलोचना 34, 35) भी स्मरणीय है। श्री ओमप्रकाश मेवाल का लेख 'समकालीन हिन्दी कविता में 'वाम' इसी विचारपरम्परा को आगे बढ़ाता है। ऐसे लेखों में बार-बार 'वाम' के प्रयोग को देखकर कई सवाल पैदा होते हैं। एक सवाल तो यही सामने आता है कि किसी रचना को प्रतिबद्ध, प्रगतिशील, जनवादी या आतिविकारी कहने के बदले 'वाम' या 'वामपक्षी' कहने की क्या आवश्यकता और अनिवार्यता है? दूसरे यह भी विचारणीय है कि मार्क्सवादी आलोचना और सौन्दर्यशास्त्र में 'वाम' या 'वामपक्षी' जैसी कोई धारणा है या नहीं? तीसरा सवाल यह कि समकालीन रचनाशीलता के विभिन्न रूपों के सदस्य में वाम या 'वामपक्षी' रचना की मुख्य विशेषताएँ क्या हैं? मार्क्सवादी आलोचकों को इस प्रश्न पर भी विचार करना चाहिए कि देश के वर्तमान राजनितिक वातावरण में 'वामपक्षी' कहे जाने वाले लेखों की विचारधारात्मक और व्यावहारिक गतिविधि के स्वरूप में साहित्य या कला की आलोचना में प्रयुक्त होने वाली 'वाम' जैसी धारणा का क्या सम्बन्ध होगा?

देश और विदेश के मार्क्सवादी साहित्यचिन्तन और सौन्दर्यशास्त्र में प्रगतिशीलता प्रतिबद्धता जनवादी और आतिविकारी आदि धारणाओं पर पर्याप्त विचार विमर्श हुआ है इसलिए उनके बारे में भ्रम की विशेष सम्भावना नहीं है। भारत या भारत के बाहर के मार्क्सवादी कला और साहित्यचिन्तन में वाम या वामपक्षी जैसी किसी धारणा की व्याख्या और विकसित रूपरेखा नहीं मिलती। कला के सदस्य में रेडिकल या भूलगामी प्रवृत्तियों की चर्चा हुई है और समाजवादी कविता के समग्र भी चिन्तन है लेकिन वाम कला या वाम साहित्य की चर्चा अभी नहीं

दखने में नहीं आती है। 'वाम' या 'दक्षिण' का प्रयोग व्यावहारिक राजनीति में, विशेषतः दलगत राजनीति में सत्त्व में होता है। दलनीति (पार्टी लाइन) के सदस्य में वामपंथी या दक्षिण पंथी भटकावा पर विचार हुआ है और मार्क्सवाद के सैद्धांतिक स्वरूप के प्रसंग में वामपंथी या दक्षिणपंथी संशोधनवाद पर लगा तार बहस होती रही है। मार्क्सवादी दशन और साम्यवादी राजनीति के इतिहास में 'दक्षिण' की तरह 'वाम' भी एक बदनाम शब्द है। व्यावहारिक राजनीति में 'वाम' एक ऐसी प्रवृत्ति या धारणा है जिसका निश्चित अर्थ राजनीतिक सदस्य और परिवेश में निर्धारित होता है। ऐसी स्थिति में समकालीन रचनाशीलता की एक खास प्रवृत्ति को 'वामपंथी' कहना कहाँ तक सही है—इस पर विचार होना चाहिए।

राजनीति में या कही भी, 'वाम' कहते ही उसके समानांतर स्थित 'दक्षिण' का बोध होता है और एक बिंदु के दूर का भी। एक केन्द्रीय नीति या विचारधारा की सापेक्षता में ही वाम और दक्षिण की बात की जाती है। वर्तमान भारतीय राजनीति में अपने को वामपंथी कहने वाले अनेक राजनैतिक दल हैं। दूसरे दल की बात छोड़ भी दी जाय तो साम्यवादी दल के ही तीन रूप मौजूद हैं, जो अपने को एक दूसरे से अधिक वाम या वामपंथी समझते हैं। इन दलों के सिद्धांत और व्यवहार का देखते हुए 'वाम' की कोई स्पष्ट और सुलभी हुई धारणा सामने नहीं आती। विभिन्न राजनीतिक दलों से जुड़े हुए या सहानुभूति रखने वाले रचनाकारों की राजनीतिक दृष्टि और कलादृष्टि अपने दल की नीतियों से प्रभावित और अनुयायित होती है। कुछ ऐसे भी रचनाकार हैं जो राजनीतिक दल से दूर हैं, लेकिन जनता से जुड़े हुए हैं। ऐसे भी रचनाकार हैं जिनकी विचारधारा स्पष्ट या सही न हो, लेकिन जन-जीवन से गहरे सम्पर्क के कारण, उनकी रचनाओं में जनता के जीवन के यथार्थ का प्रामाणिक चित्रण होता है। इन सभी तरह के रचनाकारों को 'वाम' की धारणा के अंतर्गत समेटना कैसे संभव होगा ?

भारतीय संसद में वाम और दक्षिण की धारणाओं का समझने के लिए अगर शासक सत्ता को केन्द्र मानें तो भी ये धारणाएँ स्पष्ट नहीं होंगी, क्योंकि अनेक वामपंथी दल भी सत्ता के समर्थक रहे हैं। शासक व्यवस्था को आधार मानकर वाम की धारणा बनाने का एक परिणाम यह भी हुआ है कि अधिकांश वामपंथी रचनाएँ केवल व्यवस्था विरोध तक सीमित रह गई हैं उनमें नकारात्मक प्रवृत्ति की ही प्रधानता दिखाई देती है। आजकल वाम के नाम पर व्यवस्था विरोध की जो कविताएँ लिखी जा रही हैं उनके अनेक स्तर और रूप हैं। व्यवस्था का विरोध रघुवीर सहाय की कविताओं में भी है और आलोकधरा

की कविताओं में भी, लेकिन दोनों की कविताओं में दो ससारों का अंतर है।

पश्चिम में पिछले एक दो दशकों से नव वाम की धूम मची है। ये नववामपथी सच्चे मार्क्सवाद की क्लासिकल मार्क्सवाद, पुराना मार्क्सवाद या कट्टर मार्क्सवाद कहकर बदनाम करते हैं और अपने को नवमार्क्सवादी घोषित करते हैं। हिंदी मार्क्सवादी आलोचना में वाम की धारणा के प्रवेश और फलाव के पीछे कहीं जाने-अनजाने इस नव वामवाद का ही प्रभाव तो नहीं है।

हिंदी मार्क्सवादी आलोचना में प्रतिबद्धता, प्रगतिशीलता, जनवादी और क्रांतिकारी के बदले 'वाम' के प्रयोग की कोई विशेष अनिवार्यता नजर नहीं आती। स्वयं ओमप्रकाश ग्रेवाल ने इस लेख में कई बार 'जनवादी' और 'प्रगतिशील' का प्रयोग किया है। उन्होंने 'युग परिबोध' के नये अंक (सितम्बर १९७६) में श्रीराम तिवारी की कविता की समीक्षा करते हुए उसे 'जनवादी कविता' का एक साधक प्रयास कहा है। इससे भी यह स्पष्ट है कि वाम या वामपथी जैसी नयी धारणा की आलोचना में कोई साधक अनिवार्यता नहीं है।

ओमप्रकाश ग्रेवाल के लेख में समकालीन प्रगतिशील कविता की अनेक वास्तविक कमजोरियों पर भारीबी से विचार किया गया है। उनके लेख के अनुसार समकालीन प्रगतिशील कविता की सारी कमजोरियों के दो मुख्य कारण हैं एक, कवियों का निम्नमध्यवर्गीय होना और दूसरे अवकृति का दुष्प्रभाव। ये दोनों कारण लगभग ठीक हैं, लेकिन इन कारणों पर विचार करते समय कविता की दुनिया से बाहर निकल कर भी सोचने की जरूरत है। अभी इस देश में अनेक राजनैतिक सामाजिक कारणों से किसान और मजदूर वर्ग के ऐसे रचनाकार उभरकर सामने नहीं आते हैं जो अपने वर्गों के जीवनानुभव, जीवन-सघर्ष और चेतना की हलचल की व्यंजना कर सकें। यहाँ के अधिकांश रचनाकार निम्नमध्यवर्गीय के ही हैं यह एक सच्चाई है। जिन पुराने प्रगतिशील रचनाकारों को हम जनवादी साहित्य के मानदण्ड मानते हैं, वे भी प्रायः इसी वर्ग के रहते हैं। निम्नमध्यवर्गीय का होना उतना बुरा नहीं है जितना निम्नमध्यवर्गीय चेतना के घेरे में बँद रह जाना। विचार करने की बात यह है कि ये निम्नमध्यवर्गीय रचनाकार जन-जीवन में गहरा सम्पर्क स्थापित करते हुए आत्मालोचन और आत्मगण्य के माध्यम से अपनी चेतना का विकास और निम्नमध्यवर्गीय संस्कारों से मुक्ति प्रयास चितना कर पाते हैं। ऐसे निम्नमध्यवर्गीय रचनाकारों की चेतना के अविकसित या अर्धविकसित रह जान की घड़ी बहुत ज़िम्मेदारी देश की जनवादी राजनीति पर भी आती है, केवल रचनाकारों को ही दोषी मानना ठीक नहीं है। ग्रेवाल ने समकालीन कविता की कमजोरियों के कारणों की तलाश करते हुए रचनाकारों की वर्गीय स्थिति और

उनकी चेतना का विद्वेषण किया है और अबहिता के गलत प्रभावा की जाँच-पड़ताल भी की है, लेकिन अगर ये बहिता की दुनिया से बाहर के राजनीतिज्ञ-सामाजिक परिवेश से इन कमजोरियों को जानकर विचार करते तो बेहतर निष्कर्ष सामने आते। तब यह भी स्पष्ट होता कि इन रचनाओं में प्रकट होनवाली कमजोरियाँ बस रचनाकारों की यथार्थ चेतना की उपज नहीं हैं, उनका समवासी राजनीतिज्ञ-सामाजिक परिवेश से भी गहरा सम्बन्ध है। यह ठीक है कि अधिकांश रचनाकार अपने राजनीतिक सामाजिक परिवेश से ऊपर उठकर रचना करने की क्षमता विवक्षित नहीं कर पाय हैं, पर एसी क्षमता विवक्षित करना हमेशा के यश की बात भी नहीं है। राजनीतिज्ञ मोर्चे के विचारधारा और भटकाव में रचनाकार भी भ्रम और निराशा में गिराव होत हैं। परिवर्तन की इच्छा के बावजूद कुछ न कर पाने की मजबूरी में अहसास में उलझ आकरिष बचनी, रचना में आक्रोश, सपनाओं और निराशा के रूप में प्रकट होती है।

पिछले एक दशक की जनवादी बहिता ने हम बस निराशा ही नहीं दिया है, उसमें जागेना की गतिविधि की माथक व्यञ्जना भी हुई है। देश के राजनैतिक-सामाजिक जीवन और जनता की सघर्षशील चेतना के विभाग को जनवादी बहिता ने पहचाना और चित्रित किया है। यह एक सच्चाई है कि जनता के मुक्ति सघर्ष और उस सघर्ष को आगे बढ़ानेवाली प्रातिपक्षी राजनीति के ह्रास और विश्वास के साथ-साथ जनवादी बहिता के दृष्टिकोण में भी ह्रास और विश्वास के दौर आय हैं। गातमें दशक के अंत में जो प्रातिपक्षी चेतना आयी और विश्वास के मुक्ति सघर्षों में व्यक्त हुई उसका प्रभाव जनवादी बहिता पर भी पड़ा। आलोचक-वा की बहिताओं ('जनता का आदमी' और 'गोली दागो पोस्टर') में जो जनवादी चेतना व्यक्त हुई है, वह कल्पित नहीं, वास्तविक है और उसका अपा समय की जनचेतना से गहरा सम्बन्ध है। इन बहिताओं में जनता की पहचान के कारण ही बहिता की पहचान भी बदली है। आलोच की बहिताओं में आततायी सत्ता के खिलाफ जो आक्रोश प्रकट हुआ है, वह क्या उस चुष्की से हजार गुना बेहतर नहीं है जिस कुछ लोग सब-कुछ दगते हुए समय और समझारी के नाम पर धारण किये रहते हैं? आलोच की बहिता की 'सवेदनात्मक तीव्रता' अगर किसी बहिता प्रेमी को हास्यास्पद लगती है तो उससे यही सिद्ध होता है कि कुछ लोगों के लिए आलोचना में बहितावादी होना जनवादी होना से अधिक जरूरी होता है। सत्ता और जनता के बदलते सम्बन्ध और बढ़त सघर्षों की पहचान के प्रसंग में कुमारेंद्र पारसनाथ सिंह की बहिता 'चवरी' (क्यों-4) को भी याद किया जा सकता है जिसमें सत्ता के आतंक से पीड़ित जनता के प्रति गहरी भावीय सवेदना तो

है ही, यदि की दृष्टि दोना के भावी सम्बन्धों की भी देखने से नहीं चूबती। कवि ने छोटे-से प्रसंग को व्यापक मदमों से जोड़कर कविता के प्रभाव को अधिक गहरा बनाया है।

जनवादी कविताओं में शोष और दमनकारी शासकवर्ग के खिलाफ गुस्से का इजहार करना बुरा नहीं है लेकिन महज गुस्सा जाहिर करना ही काफी नहीं है। एंगेल्स ने लिखा है कि 'वह श्रोत जो कवि को जन्म देता है, इन बुराइयों का वणन करने में और साथ ही शासकवर्ग के दुश्मंदखोर मेल मिताप के उन पैगम्बरों पर चोट करने में, जो या तो इन बुराइयों के अस्तित्व से इनकार करते हैं या उनपर सीपापोनी करने की कोशिश करते हैं, यथा स्थान प्रकट होता है। किन्तु किसी भी विशेष परिस्थिति में क्रोध से कोई चीज प्रमाणित नहीं होती।' ('ड्यूहरिंग मतलब', पृ० 250) केवल आक्रोश की कविताओं का प्रभाव क्षणिक होता है, आवेश में विवेक लौ देने का सतरा भी होता है। जनवादी कविता के माध्यम से पाठक जनता के जीवन और सामाजिक वास्तविकता का साक्षात्कार करना चाहता है। कविता में श्रोत व्यक्त करके, समाज व्यवस्था के बारे में केवल अपनी राय जाहिर करने और उपदेश देने के बदले जनता के जीवन की जटिल वास्तविकता को अधिक से अधिक पूर्णता के साथ चित्रित करना बेहतर है, ताकि पाठक का यथायथ बोध विकसित हो और उसकी चेतना का विस्तार हो। कविता अगर पाठक को अपने परिवेश के प्रति अधिक सजग और संवेदाशील न बना सके तो वह निरर्थक ही है। आजकल की बहुत सी कविताएँ कवि की मानसिकता से ही पाठक का परिचय कराती हैं, जन जीवन की वास्तविकता से नहीं। ऐसी कविताओं में बार-बार पाठक के सामने कई रूपा में कवि स्वयं आता है। इन कविताओं का नायक प्रायः कवि का 'मैं' ही होता है जो बराबर विशिष्ट घना रहता है और कविता का 'तुम', चाहे वह व्यवस्था हो या जनता प्रायः बनावटी और अरूप जनाम दिखाई देता है। इन कविताओं का 'मैं' एक सम्मोहित शहीद के रूप में प्रकट होता है।

मुझे लगता है कि श्री प्रवाल ने समवालीन प्रगतिशील कविता पर अकविता के प्रभाव को काफी अतिरिक्त रूप में देखा है। उनका लेख से ऐसा प्रतीत होता है कि समवालीन अधिकांश प्रगतिशील कविता या तो अकविता से पैदा हुई है या उससे गहरे स्तर तक प्रभावित है। क्या समवालीन प्रगतिशील कविता का पुरानी प्रगतिशील काव्य पारा से कोई सम्बन्ध नहीं है? प्रवाल ने समवालीन प्रगतिशील रचनाओं में पायी जाने वाली जिस सपफाजी और बडबोलेपन का सीधा सम्बन्ध कवियों की अहं भावना से जोड़ लिया है उसका कुछ सम्बन्ध पुरानी प्रगतिशील कविता से भी है। पुरानी

प्रगतिशील कविता में जो झूठा आशावाद था उसका स्थान नयी प्रगतिशील कविता में निराशावाद ने ले लिया है। नये प्रगतिशील दौर में मुक्तिबोध और नागार्जुन सर्वाधिक लोकप्रिय कवि रहे हैं। नयी प्रगतिशील कविता पर इन दोनों के अच्छे बुरे प्रभाव भी पड़े हैं। मुक्तिबोध की लम्बी कविताओं के शिल्प का समकालीन कविता में पर्याप्त उपयोग हुआ है। इधर की कविताओं में मुक्तिबोध के प्रभाव के कारण ही फटेसी रचने की आदत बढी है। अनेक युवा कवि फटेसी की रचना प्रक्रिया का ठीक से निर्वाह न कर पाने के कारण जटिलता और दुरुहता के शिकार हुए हैं। ऐसी अधिवाश कविताओं में यथाथ पीछे छूट जाता है और फटेसी ही मुख्य हो जाती है। यह एक दुःखद सच्चाई है कि मुक्तिबोध की बोध दृष्टि से अधिक उनके अभिव्यजना शिल्प का ही प्रभाव समकालीन प्रगतिशील कविता पर पड़ा है। मुक्तिबोध की लम्बी कविताओं में सामाजिक ग्रथाथ की जटिल समग्रता के चित्रण का जो सफल प्रयत्न है उसे आगे बढाने की जरूरत है। ऐसा ही प्रयास विजेन्द्र की लम्बी कविता 'जनशक्ति' में है। जनवादी कविता की परम्परा में छोटी कविताओं का कलात्मक रूप नागार्जुन कैदारनाथ अग्रवाल और तिलोचन की कविताओं में दिखाई देता है। ये कविताएँ सहज शिल्प के सहारे गहरा प्रभाव पैदा करती हैं। अनेक नये कवियों ने छोटी कविता के सहज शिल्प को नयी अन्तर्वस्तु के अनुरूप विकसित करते हुए साधक रचनाशीलता का प्रमाण दिया है। जिन कवियों के यथाथ बोध और शिल्प में समय, समुलन और सफाई है उनकी रचनाओं में गहरे प्रभाव की समता भी है। नन्द भारद्वाज की कविता 'आग की गरज' ('पहल'-5) में दैनिक जीवन के परिचित प्रसंग के माध्यम से विरोधी परिस्थितियों के बीच क्रांति की चेतना को जीवित रखने और जगाने की प्रक्रिया की सफल अभिव्यक्ति हुई है। जिन छोटी कविताओं में संवेदनात्मक तीव्रता होती है या जीवन का कोई मार्मिक चित्र उभरता है व सरलता में पाठक की चेतना को प्रभावित करती है, लेकिन जिन छोटी कविताओं में समकालीन जीवन के बारे में केवल रायजनी होती है उनका प्रभाव बहुत कम होता है। इधर की कविताओं में उपदेश देने की प्रवृत्ति काफी बढी है। यह एक ओर अपने बारे में कवियों के गलत आत्मविश्वास का मूकच है तो दूसरी ओर जनता की शक्ति और समझ में कवियों के अविश्वास का प्रमाण भी है।

समकालीन प्रगतिशील कविता की विषय वस्तु के विस्तार को देखकर सतोष होता है लेकिन प्रकृति, प्रेम और सौंदर्य की कविताओं का अभाव खटकता है। कुछ लोग यह समझते हैं कि जनवादी कविता में प्रकृति, प्रेम और सौंदर्य के लिए कोई जगह नहीं है। ऐसे लोगों को अपना भ्रम दूर करने लिए माओ और हो ची मिन्ह जैसे क्रांतिकारियों तथा नेहरू, गाँधी, हिक्मत और ब्रेस्त

जैसे जनवादी कवियों की कविताओं को पढ़ना चाहिए। दुनिया भर के नये पुराने जनवादी कवियों ने प्रकृति, प्रेम और सौन्दर्य की कविताएँ लिखी हैं। रूस के समकालीन कवियों की कविताएँ पढ़कर यह समझा जा सकता है कि प्रकृति, प्रेम और सौन्दर्य से मार्क्सवाद की कोई दुश्मनी नहीं है। हिन्दी में निराला, नागाजुन, शमशेर, केदार, त्रिलोचन और रामविलास शर्मा की कविताओं में प्रकृति, प्रेम और सौन्दर्य के प्रति जनवादी दृष्टि व्यक्त हुई है। मनुष्य की मनुष्यता के विकास से प्रकृति, प्रेम और सौन्दर्य का गहरा सम्बन्ध है इसलिए इनको व्यक्तिवादी स्वच्छन्दतावादियों के लिए नहीं छोड़ा जा सकता। निश्चय ही इन विषयों के सम्बन्ध में एक जनवादी कवि का दृष्टिकोण वही नहीं होगा जो व्यक्तिवादियों का होता है। अधिकांश नये प्रगतिशील कवि शायद यह समझते हैं कि कबल राजनीतिक कविता ही जनवादी कविता हो सकती है। यह ठीक है कि हिन्दी में व्यक्तिवादी और अराजकतावादी कवियों ने प्रेम और सौन्दर्य की कविता के नाम पर अपनी कुण्ठा, मानसिक विकृति और कामुकता का ऐसा प्रदर्शन किया है जहाँ आदमी और जानवर का फर्क मिट गया लगता है। अकवितावादियों के हाथों में पकड़कर ये विषय इतने बदनाम हो गए हैं कि कोई भी जनवादी कवि इधर कदम बढ़ाने से डरता है। लेकिन अब इस बात की जरूरत है कि साहस और समय के साथ आगे बढ़कर प्रकृति, प्रेम और सौन्दर्य के मानवीय रूप की अभिव्यक्ति कविता में की जाय।

समकालीन प्रगतिशील कविताओं में व्यक्त होने वाले अनुभव के स्वरूप पर अगर विचार करें तो यह मालूम होगा कि वह या तो एकपक्षीय होता है या अत्यंत सरलीकृत। कुछ कविताओं में जीवनानुभव इतना सरल होता है कि यथमान जीवन की जटिलता का बोध ही नहीं होता, तो कुछ दूसरी कविताएँ उससे यथाय बोध के कारण जटिलता से आक्रांत होकर पहेली बन जाती हैं। अधिकांश कविताओं में जीवन की वास्तविकता के अनुपस्थित होने के कारण भाव और विचार अमूर्त और निराधार प्रतीत होते हैं। जिन कविताओं में जन जीवन की वास्तविकता और जनता की चेतना की हलचल का प्रामाणिक चित्रण नहीं होगा उनसे जनता की चेतना को बदलने की आशा करना व्यर्थ है। कविता में जनता के जीवन के जटिल यथाय की समग्रता का चित्रण तभी होगा जब कवि को उसका बोध होगा। जनता के जीवन के जटिल यथाय के बोध का तात्पर्य है जनता के जीवन और उसकी चेतना के अंत विरोधा की सही पहचान। इन अंतर्विरोधा की पहचान का अभाव के कारण ही कविता में कभी झूठा आगावा प्रकट होता है और वहीं निराशावाद। जहाँ सामाजिक राजनीतिक गण्य जनता का मुक्ति-सपना एवं निश्चित दिशा और रूपन प्राप्त कर रहा हो वहाँ जनता के सामाजिक जीवन और चेतना

के अन्तर्विरोधों की पहचान करना बठिन होता है। किसी जनवादी कवि के लिए यह आवश्यक है कि वह अन्तर्विरोधों को देखे और उनके बीच से विकसित होनेवाली एकाता की भी। समाज और जनता की चेतना का विकास विरुद्धों के सघर्ष से होता है। एक जनवादी कवि समाज और जनता की चेतना में चलनेवाले विरुद्धों के सघर्ष का चित्रण करता है और सभी जनता ऐसी कविता के माध्यम से अपने जीवन की वास्तविकता का व्यापक सदर्थों के साथ बोध प्राप्त करती है। कविता के माध्यम से जनता की चेतना को जगाने उसे आत्म चेतन और वगचेतन बनाने का यही तरीका है। इस प्रकार की रचनाशीलता के लिए यह जरूरी है कि रचनाकार अपने यथाथ बोध को निरन्तर विकसित करता रहे, वह अपने बोध को नये अनुभवों से विकसित करे और अनुभवों को अपनी विश्व दृष्टि से व्यवस्थित करता रहे। यह सभी संभव है जब रचनाकार जन-जीवन से निरन्तर गहरा सम्पर्क बनाये रखे।

ओमप्रकाश ग्रवाल ने अपने निबन्ध में जनवादी कविता के रूप पक्ष पर अधिक ध्यान नहीं दिया है। इस सन्दर्भ में लोकप्रियता और कलात्मक श्रेष्ठता के सम्बन्ध पर विचार होना चाहिए। जनवादी कविता को अभिजात्य कविता के रूप संबंधी आदर्शों के मोह से मुक्त होना होगा उसे कविता के रूप सम्बन्धी रहस्यवाद को तोड़ना होगा। बुर्जुआ कला और सस्कृति से बेहतर जनवादी कला और सस्कृति के निर्माण के नाम पर जनवादी कवियों को लोकप्रियता की उपेक्षा नहीं करनी चाहिए। कविता के लोकप्रिय रूप के अल्प विकसित होने के कारण ही प्रगतिशील कविता अभी तक निम्नमध्यवर्गों के पाठकों तक ही पहुंच पाती है। ओमप्रकाश ग्रवाल ने लिखा है कि अधिकांश प्रगतिशील कवि निम्नमध्यवर्ग के हैं। यह सच है। लेकिन उनके पाठक किस वर्ग के हैं? क्या उनके पाठक भी निम्नमध्यवर्ग के नहीं हैं? यह एक सच्चाई है कि जनवादी कविता की मात्रा निम्नमध्यवर्ग से निम्नमध्यवर्ग तक सीमित है। जनवादी कविता का सीमित पाठक और सीमित प्रभाव का एक कारण लोकप्रियता की उपेक्षा भी है। आज जनवादी कविता के विकास के लिए यह जरूरी है कि उसकी अभिव्यक्ति शक्ति को कायम रखते हुए उसे सहज, बोधगम्य और लोकप्रिय बनाया जाय। इस प्रसंग में यह भी विचारणीय है कि जनवादी कविता को लोकप्रिय बनाने के लिए उसमें लिखित रूप के साथ साथ मौखिक रूप को भी विकसित करना उचित है या नहीं? श्रेष्ठ, नरूदा और मायकोवस्की जस जनवादी कवियों ने कविता की कलात्मकता को सुरक्षित रखते हुए उसके मौखिक रूप को विकसित किया है, कविता के सामूहिक अनुभव को संभव बनाया है। कविता को लोकप्रिय बनाकर ही 'अभिप्राय और प्रभाव की एकता' कायम की जा सकती है।

भक्तियुगीन कविता की लोकधर्मिता

शुनह मानुष भाई
सबारे उपर मानुष सत्य
साहार उपर नाई ।^१

बड़ीदास का यह वचन भक्तिकालीन कविता की मूल चेतना की मानवतावादी प्रवृत्ति की उदघोषणा है। मनुष्य सत्य के प्रति आस्थावान भक्तकवि मानव जगत के विविध रूपों के भीतर ही अपनी आस्था के प्रसार का अवसर देखता है। मानवजीवन और मानवमन की प्रकृत विकृत और संस्कृत अवस्थाओं की परत, पहचान और साक्षात्कार के सहारे ही वह मनुष्य की रागात्मिकता वस्तियों के उदात्तीकरण का प्रयास करता है। सबसे बड़ी बात यह है कि भक्तकवि मनुष्य को हय नहीं समझता, यह उसे तिरस्कृत नहीं करता बल्कि मनुष्य की विकास क्षीलता की अपार संभावनाओं में उसका गहरा विश्वास है। मानवमन के रागाश और बोधाग की सीलाओं का सौंदर्य भक्तिवाक्य में है। भक्तिवाक्य में मानवमन की इच्छा क्रिया और गान की वस्तियों की त्रियाक्षीलता है और मानवजीवन के भावपक्ष, क्रमपक्ष और ज्ञापक्ष का सौंदर्य है। भक्तिवाक्य मानवजीवन की समग्रता का वाक्य है, उसमें भाव क्रम और ज्ञान का समन्वित विकास दिखाई देता है। कबीर जस सत कवियों के वाक्य में उस युग के सामाजिक जीवन की वास्तविकता का बोध प्रबल है, उनकी कविता में केवल आध्यात्मिकता ही नहीं है। कबीर जीवन के अनुभव को मनुष्य के लिए आवश्यक मानते हैं शास्त्रज्ञान को नहीं। कबीर की कविता शास्त्रीयता के ऊपर लोकजीवन के अनुभव की प्रतिष्ठा की कविता है। कबीर के राम और प्रेम के उदगम और सीमा की भूमि सीमाजीवनी ही है कही और नहीं। जायसी के वाक्य में 'इस मजराजी म इस हकीकी' की ओर की गई यात्रा है। उस यात्रा के माग में मनुष्य सावजीवन का भावमौल्य है जिस प्रेममार्गी कवि आग मोनकर पूरी तरह लगता है बार-बार तमय हाता है वह जीवनक्रमन में अंत मूंदकर अपनी मजिल की ओर नहा बढ़ता। गुरुदास के कृष्ण की सामाभूमि हमारे जीवन के आगगाय को छत्रभूमि है जहाँ कृष्ण की मनारम वास्तवीयता में तेवर रगमयी रागनीलाओं का मौल्य है। उन सीमाओं में प्रत्येक मनुष्य अपने बचपन

स लेकर यौवन तक की जीवन यात्रा के रागात्मक सबधों का सौंदर्य वास्तव्य, सरय और माधुय जादि भावों के आत्मीय रूप में देख सकता है। 'सियाराममय सब जग जानी' कहकर भक्तकवि इस जगत की सत्यता को ही स्वीकार ही नहीं करता, बल्कि वह 'लोकमंगल की साधना' को अपने ईश्वर की आराधना मानता है। उसका ईश्वर लोकजीवन में परे नहीं है। तुलसी अपने राम के 'शक्ति, शील और सौंदर्य' का साक्षात्कार लोकजीवन के विविध रूपों में करते हैं। 'राम' के मानवोचित व्यवहारों में ही रामचरितमानस के नायक के चरित्र का सौंदर्य व्यक्त हुआ है। रामचरितमानस की कलात्मक श्रेष्ठता और उसके पभाव की व्यापकता का रहस्य उसके चरित्रों, जीवन व्यवहारों जीवन मूल्यों और भावों की मानवीयता में है न कि उसकी धार्मिकता में। भक्तिकाव्य का अधिकांश मुख्यतः मानवीय करुणा और प्रेम का काव्य है। मानवजीवन में करुणा और प्रेम की आवश्यकता का स्थायित्व ही भक्तिकाव्य के स्थायित्व का कारण है और यही उसकी साधकता का आधार भी है।

भक्तिकाल के कवि लोकजीवन की चिन्ता करनेवाले कवि थे। जिन्हें जगतगति नहीं व्यापती, ऐसे आत्मसीन लोगों को तुलसीदास ने 'मूढ' कहा है। इस प्रकार की 'मूढता' या आत्ममुग्धता से उत्पन्न सुख में जीनवाले लोग तुलसी के व्यंग्य की मार के शिकार हुए हैं। जीवन की समग्रता को स्वीकार करनेवाले सुरदास की गोपियों ने मानवीय मनोरंजन की गतिविधि से अपरिचित, नीरस ज्ञान के बोझ ढोनेवाले ज्ञानियों की खबर लेते हुए ही उद्धव से कहा था

ऊधो, तुम हो अति बड़ भागी ।

अपरस रहत सनेह तगाते,

माहि न मन अनुरागी ।^१

भक्तकवि आत्मबद्धता को नहीं आत्मविस्तार को काव्य मानते हैं। जो व्यक्ति अपने परिवेश के प्रति सजग और जाग्रत होगा वह इस दुनिया की दशा देखकर बेचैन हो होगा। कबीर अपने परिवेश के प्रति ऐसे ही जागरूक कवि थे। उन्होंने लिखा है

सुखिया सब ससार है, लावे अरु सोव ।

दुखिया दास कबीर है, जागे अरु रोव ।^२

कठिनाई यही नहीं है कि 'जागरूक' सवेदनशील कवि दुनिया की दृष्टिक दशा देखकर बेचैन होता है। कठिनाई और बेचैनी का एक कारण सवादहीनता की वह स्थिति भी है जहाँ कवि के हृदय की बात, उसकी अनुभूति और वचनी का कोई निःसंशय होकर सुनता ही नहीं, जो सुनता है वह समझने और स्वीकारन

जब वे 'ज्ञान की आधी' की चर्चा करते हैं तो गांव के गरीबों की टूटी-फूटी भापड़ी साकार हो उठती है। प्रेममार्गी कवि जायसी महल में भी भापड़ी को भूल नहीं पाते हैं। रानी नागमती जब कहती है कि 'हो त्रिनु नाह मंदिर को छाबा' तो पाठक का ध्यान महारानी नागमती के महल से हटकर दूर गांव के गरीब की उस भापड़ी की तरफ जाता है जिसे हर बरसात में छाना पड़ता है। लोकजीवन से गहरी आत्मीयता का ही यह परिणाम है कि जायसी महल के चकाचौंध में खो नहीं जाते, ग्रामीण जीवन की मार्मिक दशा की स्मृति उनके मन पर छाई रहती है। कुछ लोगों को नागमती की जीवन दशा और इस भावदशा में अमंगति दिखाई दे सकती है। बरसात को लेकर महल में रहने वाली महारानी की परेशानी बेतुकी लग सकती है लेकिन जायसी की मानवतावादी दृष्टि के कारण महारानी की यह भावदशा उस साधारण मानवी के स्तर पर लाकर अधिकाधिक लोगों की सहानुभूति और सद्भावना के योग्य बना कर साधारणीकरण की सभावना उत्पन्न करती है।

भक्तिकाल की कविता में सामाजिक चेतना और युगबोध का एक स्तर ऐसा है जहां सवेदनशील कवि की चेतना सामाजिक विषमता पाखंड, धार्मिक रूढ़िवाद और जनता की पीड़ित चेतना के बोध से बेचैन दिखाई देती है। कबीर की सामाजिक चेतना में उस युग का जीवन प्रतिबिंबित हुआ है और उनकी विद्रोह भावना में सामाजिक वेदना से मुक्ति की कामना प्रकट हुई है। कबीर ने हिंदू धर्म और इस्लाम की विवृति का पर्दाफाश किया है। हिंदू समाज और मुसलमानों के सामाजिक जीवन में धर्म के नाम पर फले पाखंड, शोषण और अधविश्वासों का खंडन किया है। कबीर की कविता में एक सुधारवादी सदृश है, एक जनवादी चेतना भी है जिसे उस सामंती समाज के सदस्य में क्रांतिकारी कहा जा सकता है। कबीर की लोकचिन्ता से उत्पन्न कविता में एक सर्वांगीण संस्कृति की सभावना पैदा हुई थी, उसमें दलित जातियों में आत्मविश्वास जगा था। उस जमाने में वेद और शास्त्र के नाम पर धर्म के बहाने जनता का शोषण होता था। कबीर ने किताबी ज्ञान के बदले लोकजीवन के अनुभवा को उपयोगी और सार्थक बताते हुए शास्त्र और उस शास्त्र के सहार होनेवाले शोषण पर चोट की। सूरदास ने सामंती समाज के भोग-विलास में आकण्टहूँ जीवन का चित्रण किया है। सूरदास ने कभी सच रूपका के सहारे और कभी उपमाओं उत्प्रेक्षाओं के रूप में उस काल के सामाजिक जीवन की वास्तविकता का चित्रण किया है। 'चोपरि जगत मंडे जुग बीत' सूरदास का एक लंबा पद है जिसमें उस समय के सविधाभोगी मनुष्य के विलासमय जीवन की कहानी है। मूर के पदा में उस समय के व्यापार व्यवहार, वृषि ग्रामप्रबंध, राजदरबार, शासन-व्यवस्था और

युद्ध आदि का वर्णन तो है ही, उनके पदा में सामाजिक सगठन, सस्कार और त्योहारों के विविध रूप भी दिखाई देते हैं। सूर के पद उस युग के सांस्कृतिक जीवन (धर्म, दर्शन, चित्रकला, संगीत, नृत्य आदि) का अक्षयकोष हैं।

भक्तिवाद के अधिकांश कवियों के सघनशील जीवन की कहानी सगम्य वही है जो तुलसीदास की है। वारे में ललात विललात द्वार द्वार दीन, जानत हा चारि फल चारि ही चनक को। इन कवियों का अपना सघनशील जीवन साधारण जनता के सघनशील जीवन से उनका तादात्म्य स्थापित कराने में सहायक सिद्ध हुआ। ये कवि अपने जीवन में जनता के जीवन का प्रतिनिधित्व देते सकते थे और जनता के जीवन में अपने जीवन की समशीलता पहचानते थे। तुलसीदास वर्ण व्यवस्था के समयक मान जाते हैं, लेकिन जातिप्रथा के जहर को उन्होंने भोगा था इसलिए तीव्र आक्रोश में उन्होंने कहा

धूत कहौ अवधूत कहौ रजधूत कहौ सुतहा कहौ कौज
काहू को बेटो सौ बेटा न ब्याहब, काहू की जाति बिगार न सोऊ ॥

प्रायः ऐसा माना जाता है कि तुलसी की कविता में लोकसंग्रह की भावना धार्मिक आवरणों में ही व्यक्त हुई है, लेकिन तुलसी ने अपने युग के नग्न यथार्थ को गहरी सचेदना और आत्मिक वेदना के साथ चुभती हुई भाषा में प्रभावी ढंग से व्यक्त किया है। इस बात पर ध्यान नहीं दिया जाता। तुलसीदास ने अकाल, भुखमरी, बेरोजगारी और महामारी की विपत्ति की विभीषिका से बेचैन जनता की दारुण दशा का जो कारुणिक चित्र खींचा है उससे तुलसी की सामाजिक चेतना यथार्थ भावना और मानवीय चिन्ता का बोध तो होता ही है। उससे यह भी साबित होता है कि वैभव, विलासिता और सौंदर्योपासना के उस मुगल काल में सब कुछ ठीकठाक न था आम जनता के जीवन में अकाल भुखमरी, बेरोजगारी और महामारी का ही साम्राज्य था। शासक सौंदर्य के लास्य का आस्वादन कर रहे थे और जनता मौत के ताड़क को भयभीत कातर नजरो से देख रही थी। तुलसीदास ने लिखा है

किसाबी किसान-कुल, बनिक भित्तारी, धाद
चाकर चपल नट चोर चार चेट की।

पट को पटत गुन गटत चटत गिरि
अटत गहन गन अहन अखेत की ॥

ऊच नीच करम धरम अधरम करि
पेट ही को पचत बचत बेटा-बेटकी ॥

तुलसी ने यह भी लिखा है

सेतो न किसान को भित्तारी को न भोल बनिक
बनिक को बनिक न चाकर को चाकरी।

जीविका बिहीन लोग सोदयमान सोच बस,

कहें एक एकन सो कहा जाई, का कही" ॥"

उस युग में एक ओर शासकवर्ग भोग विलास में डूब उतरा रहा था और दूसरी ओर जनता सारे ऊँच नीच बम और धम-अधम करने के बाद भी जब पेट की आग बुझाने में असमर्थ होती थी तो उस बेटा बेटेी तब बेचना पड़ता था। बेटा-बेटेी बेच कर पेट की आग बुझाने की जनता की असमर्थता का निपटण करके तुलसीदास ने उस सामंती समाज के अमानवीय यथार्थ को साकार कर दिया है। यह है उस भुगलवासीन सामंती व्यवस्था में आम जनता ने जीया का असली चित्र, जिस समाज व्यवस्था को स्वर्णयुग कह कर कुछ लोग आज भी आत्मविभोर हो उठते हैं। तुलसी ने उस समाज व्यवस्था द्वारा शोषित आम जनता का जो चित्र खींचा है उसके प्रभाव में इतिहासकारों और समाजशास्त्रियों को मध्यकाल सबधी अपने विचारों पर पुनर्विचार करना चाहिए।

भक्तिकाल केवल कविता के आंदोलन का ही काल नहीं है, यह एक गंभीर धार्मिक आंदोलन का भी काल है। दूसरे शब्दों में यह एक ऐसा धार्मिक आंदोलन है जिसकी अभिव्यजना कविता और दूसरी ललित कलाओं में हुई है। इसमें काव्यचेतना धर्मभावना से प्रभावित और अनुशासित हुई है। इस युग की कविता पर विचार करते समय कविता और धार्मिक विचारधारा के संबंध पर भी विचार करना आवश्यक है। भक्तिकाल की संपूर्ण कविता को पूर्णतः सामाजिक नहीं कहा जा सकता। उसमें ऐसी कविता भी है जिसमें धर्म के शिक्षात्मक और आचरण का छंदोवद्ध व्याख्या मान्य है और उसमें ही कविता नहीं कहा जा सकता जैसे छंदोवद्ध पापदोषात्मक या कामदोषात्मक को। भक्तिवाद की इस कविता को सच्ची कविता कहा जा सकता है जिसमें सामाजिक नियंत्रणशीलता को जगाने और परिष्कृत कराने की क्षमता है। भक्ति आंदोलन में निश्चित धर्म का स्वरूप लोकधर्म का था। त्रिगुण सत्ता की धर्मभावना को धारणित करने का सङ्कलन करती हुई ही आग बंधी थी। त्रिगुण भक्ति की धूर्णभक्तिधार्मिकता में भी भक्ति का दार्ष्टीय रूपवाद में था। धूर्णभक्तिधार्मिकता में भक्ति धर्म सूरदास का पाठ्य भक्तिधार्मिक में संघर्षों का मुखर ही है, भक्ति ही कुछ धार्मिक प्रेमी आलोचक उसकी दार्ष्टीय व्याख्या करते आगे की धारणा को संतुष्ट करते रहें। भक्ति की लोकधर्मिता के कारण ही भक्तिधर्म 'लोकहृदय' की पहचान कर सके जिसमें उनकी कविता लोकहृदय की स्पर्धा निभाने गई।

भक्तिवासीन कविता में धैर्य है तो जीवन के प्रति अनुराग भी है, उसमें परलोकात्मक है तो लोकजीवन की विविधता का सौंदर्य भी है, निवृत्ति मूलक धारणा है तो प्रवृत्तिपरक जीवनप्रेम भी है रहस्यवाद है तो सामाजिक चेतना भी है, मिथवीय चेतना और फनाची हंता जीवन के मथाने का।

है। कबीर, सूर और तुलसी की कवितामें यह कल्पनालोक किसी न किसी रूप में विद्यमान है। इस रहस्यमय स्वप्नलोक की स्मृति बार बार इस वास्तविक जीवन की जभावमयी परिस्थिति की ओर सकेत करती है। कबीर जब कहते हैं कि 'जाना नहीं देस विराना है' तो यह जाहिर होता है कि भक्तकवि की कामना इसी लोकजीवन को अपनी कल्पना के अनुरूप बनाने की है। सामाजिक जीवन में जो भेदभाव, विषमता और वेदना है, उससे मुक्ति के लिए ही कवि रहस्यमय कल्पनालोक में आध्यात्मिक स्तर पर एकता अभेद, समता और आनंद की कामना करता है। लेकिन कवि के इस आकांक्षाजनित विश्वास के मूल में वह मिथ्या चेतना है जो धार्मिक विचारधारा की देन है। भक्तिकाल के भक्तकवि के चिंतन की सीमाएँ वास्तव में मध्ययुगीन धार्मिक विचारधारा की सीमाएँ हैं, लेकिन भक्तकवि केवल भक्त ही नहीं, कवि भी है, इसलिए कविता का धर्म, धर्म की कविता के परे प्रभाव डालता है। जब धर्मभावना और कलाचेतना के संयोग से कलाकृति की रचना होती है तो कला का अपना धर्म ही प्रधान है, धर्म की कला नहीं। ऐसी स्थिति में कला की सामाजिक भूमिका प्रमुख हो जाती है। दुनियाभर के धर्म में अनुप्रेरित कलाकृतियों के अनुशीलन से यह सिद्ध हो सकता है। भक्ति हृदय का धर्म है इसलिए उसका मन्त्रधर्म मनुष्य की रागात्मिक वृत्तियों और अनुभूतियों से है और यही कविता का निजी क्षेत्र भी है। भक्तकवि जब मानवीय अनुभूतियों की व्यंजना करता है तो पाठक उन अनुभूतियों से ही प्रभावित होता है, धर्मभावना बहुत पीछे छूट जाती है। लेकिन विचारणीय प्रश्न यह भी है कि भक्तिकालीन कविता में व्यक्त विचारों का महत्त्व क्या है? भक्त कवि भी यह स्वीकार करता है कि कविता में विचार की केंद्रीय स्थिति होती है। तुलसीदास ने लिखा है

हृदय सिंधु भति सोप समाना । स्वाति सारखा कहाँहि सुजाना ॥

जो बरय बर बारि विचार । होहि कवित मुकुतामनि चार ॥^{१०}

तुलसीदास ने यह कविता के तत्त्वों की ओर ही सकेत नहीं किया है उन्होंने कविता की निर्माण प्रक्रिया का भी स्पष्ट उल्लेख किया है। ध्यान देने की बात है कि भाव के भीतर बुद्धि की स्थिति है जिसमें प्रेरणा के आगमन और सुंदर विचारों की वर्षा से कविता मुक्ता की उत्पत्ति होती है। तुलसीदास भावभावित विचारों को ही कविता के लिए आवश्यक मानते हैं, केवल बुद्धियोगित विचारों को नहीं। इस प्रकार कविता में अनुभूत विचारों की साधकता तुलसी ने स्वीकार की है। तुलसी के इस कार्यचिंतन के प्रकाश में यह कहा जा सकता है कि भक्ति काव्य में व्यक्त अनुभूत विचारों को ही कविता के अनिवार्य अंग के रूप में स्वीकार किया जा सकता है कठोर उपदेशों या विचारधारात्मक व्याख्यानों को नहीं। कविता के मर्म में विचार और विचारधारा में फर्क करना जरूरी है।

बोध भी है ईश्वर के मनुष्यत्व का बोध है तो मनुष्य का ईश्वरता भी है जीवन स सत्यास है तो महत्त्वजीवन के पारिवर्गिक सब धर्म का चित्रण भी है, विषयगत विश्वचेतना और मिथ्या चेतना की अभिव्यक्ति है ता जगतबोध और आत्मबोध की एकता भी है। उसमें सासारिक जीवन की निरर्थकता का वर्णन है तो जन्म से लेकर मृत्यु तक के मानवजीवन के भाव क्रम और ज्ञानपथ का चित्रण भी है। तात्पर्य यह है कि भक्तिकाल में धार्मिक विवेक और जगत विवेक में एकता और अंतर्विरोध का संघर्ष बार-बार प्रकट होता है। आज का मनुष्य निश्चय ही उस कविता में व्यक्ता जगतविवेक को ही महत्त्व देगा, धार्मिक विवेक को नहीं। भक्तिकालीन कविता में मानवजीवन का यथाथ धार्मिक विचारधारा की अंतर्विरोधी स्थितियों को पार कर बार-बार अपने काव्यात्मक सौंदर्य को प्रकट करता है। किसी भी विचारधारा से संबद्ध कवि की मूल चिन्ता का विषय मानवजीवन का यथाथ ही है। कवि के लिए यह आवश्यक है कि उसे मानवजीवन के यथाथ की चेतना और चिन्ता हो। भक्ति कालीन कविता में कविता का सौंदर्य वही है जहाँ मानवजीवन का यथाथ है। वहाँ कविता में मानवजीवन का यथाथ धार्मिक विचारधारा से मुक्त होकर ज्ञान संवदनारम्भ बोध के फलस्वरूप व्यक्त हुआ है वहाँ काव्यात्मकता है लेकिन जहाँ यथाथबोध धार्मिक विचारधारा से आक्रांत है वहाँ यथाथ का विषयस्त रूप है या वारा उपदेश है।

मध्यकाल की धर्मभावना सामंती समाज व्यवस्था की उपज है। धर्म मध्ययुग के सामंती समाज का एक प्रमुख विचारधारात्मक रूप रहा है। धर्म के विचारधारात्मक रूप की सामाजिक जीवन में वैयक्तिक नकारात्मक भूमिका नहीं होती, उसकी सकारात्मक भूमिका भी रही है। मार्कस ने लिखा है 'धार्मिक वेदना एक माय ही वास्तविक वेदना की अनिव्यक्ति और वास्तविक वेदना के विरुद्ध विद्रोह भी है। धर्म पीड़ित प्राणियों की आह है वह एक दृष्टांतहीन दुनिया का हृदय है और वह जात्माविहीन परिस्थितियों की अंतरात्मा है।' मार्कस के इस कथन के आपाक में अगर भक्तिकालीन धर्मभावना और कविता के आपाक संबंधों पर विचार करें तो यह स्पष्ट हो जाएगा कि भक्तिकालीन कविता में संघर्ष और वेदना का भाव है उसमें सामंती समाज में जीनेवाली जनता की वास्तविक वेदना की व्यञ्जना है और उस वास्तविक वेदना के विरुद्ध विद्रोह भी। कबीर की कविता में जो विद्रोह भावना है वह समाज की वास्तविक वेदना के ही बोध का परिणाम है। सामंती समाज के वर्णना से मुक्ति के प्रयास का एकरूप निगुण निराकार की उपासना में मिल सकता है जहाँ समता और स्वतंत्रता की संभावना है। सामंती समाज की गुलामी का परेशान भक्तकवि एक ऐसे कल्पना लोक की कामना करता है जहाँ प्रेम, सौंदर्य, समता और स्वतंत्रता की ही सत्ता

है। कवीर, सूर और तुलसी की कवितामें यह कल्पनालोक किसी न किसी रूप में विद्यमान है। इस रहस्यमय स्वप्नलोक की स्मृति बार-बार इस वास्तविक जीवन की अभावमयी परिस्थिति की ओर सकेंत करती है। कवीर जब कहते हैं कि 'जाना नहीं देस विराना है' तो यह जाहिर होता है कि भक्तकवि की कामना इसी लोकजीवन को अपनी कल्पना के अनुरूप बनाने की है। सामाजिक जीवन में जो भेदभाव, विषमता और वेदना है, उससे मुक्ति के लिए ही कवि रहस्यमय कल्पनालोक में आध्यात्मिक स्तर पर एकता, अभेद, समता और आनंद की कामना करता है। लेकिन कवि के इस आकांक्षाजनित विश्वास के मूल में वह मिथ्या चेतना है जो धार्मिक विचारधारा की देन है। भक्तिकाल के भक्तकवि के चिंतन की सीमाएँ वास्तव में मध्ययुगीन धार्मिक विचारधारा की सीमाएँ हैं, लेकिन भक्तकवि केवल भक्त ही नहीं, कवि भी है, इसलिए कविता का धर्म, धर्म की कविता के परे प्रभाव डालता है। जब धर्मभावना और कलाचेतना के संयोग से कलाकृति की रचना होती है तो कला का अपना धर्म ही प्रधान है, धर्म की कला नहीं। ऐसी स्थिति में कला की सामाजिक भूमिका प्रमुख हो जाती है। दुनियाभर के धर्म से अनुप्रेरित कलाकृतियों के अनुशीलन से यह सिद्ध हो सकता है। भक्ति हृदय का धर्म है इसलिए उसका संबंध मनुष्य की रागात्मिक वृत्तियों और अनुभूतियों से है और यही कविता का निजी क्षेत्र भी है। भक्तकवि जब मानवीय अनुभूतियों की व्यंजना करता है तो पाठक उन अनुभूतियों से ही प्रभावित होता है, धर्मभावना बहुत पीछे छूट जाती है। लेकिन विचारणीय प्रश्न यह भी है कि भक्तिकालीन कविता में व्यक्त विचारों का महत्त्व क्या है? भक्त कवि भी यह स्वीकार करता है कि कविता में विचार की केंद्रीय स्थिति होती है। तुलसीदास ने लिखा है

हृदय सिंधु मति सीप समाना। स्वाति सारदा कहहिं सुजाना ॥

जो वरप वर बारि विधार। होहि कवित मुकुतामनि चार ॥^{१०}

तुलसीदास ने यह कविता के तत्वों की ओर ही सकेत नहीं किया है उन्होंने कविता की निर्माण प्रक्रिया का भी स्पष्ट उल्लेख किया है। ध्यान देने की बात है कि भाव के भीतर बुद्धि की स्थिति है जिसमें प्रेरणा के आगमन और मुंदर विचारों की वर्षा से कविता मुक्ता की उत्पत्ति होती है। तुलसीदास भावभावित विचारों को ही कविता के लिए आवश्यक मानते हैं केवल बुद्धिबोधित विचारों को नहीं। इस प्रकार कविता में अनुभूत विचारों की साथकता तुलसी ने स्वीकार की है। तुलसी के इस वाक्यांशचिंतन के प्रकाश में यह कहा जा सकता है कि भक्ति वाक्य में व्यक्त अनुभूत विचारों को ही कविता के अनिवार्य अंग के रूप में स्वीकार किया जा सकता है वीरे उपदेशों या विचारधारात्मक व्याख्याना को नहीं। कविता के सद्गम में विचार और विचारधारा में फर्क करना जरूरी है।

बोध भी है, ईश्वर के मनुष्यत्व का बोध है तो मनुष्य का ईश्वरत्व भी है जीवन में सन्तुष्ट है तो महत्त्वजीवन के पारिवारिक सद्व्यवस्था का चित्रण भी है, विषयस्त विषयचेतना और मिथ्या चेतना की अभिव्यक्ति है तो जगत्बोध और आत्मबोध की एतद्वत्ता भी है। उसमें सांसारिक जीवन की निरर्थकता का वर्णन है तो जन्म मरण मृत्यु तथा के मानवजीवन के भावकर्म और ज्ञानपक्ष— का चित्रण भी है। तात्पर्य यह है कि भक्तिकाल में धार्मिक विवेक और जगत् विवेक में एकता और अतिविरोध का संघर्ष बार-बार प्रकट होता है। आज का मनुष्य निश्चय ही उस कविता में व्यक्त जगत्विवेक को ही महत्त्व देगा, धार्मिक विवेक को नहीं। भक्तिकालीन कविता में मानवजीवन का यथाथ धार्मिक विचारधारा की अतिविरोधी स्थितियों को पार कर बार-बार अपने काव्यात्मक सौंदर्य को प्रकट करता है। किसी भी विचारधारा से संबद्ध कवि की मूल चिन्ता का विषय मानवजीवन का यथाथ ही है। कवि के लिए यह आवश्यक है कि उसे मानवजीवन के यथाथ की चेतना और चिन्ता हो। भक्तिकालीन कविता में कविता का सौंदर्य वही है जहाँ मानवजीवन का यथाथ है। जहाँ कविता में मानवजीवन का यथाथ धार्मिक विचारधारा में मुक्त होकर ज्ञान संवेदनारम्भ बोध के फलस्वरूप व्यक्त हुआ है वहाँ काव्यात्मकता है, लेकिन जहाँ यथाथबोध धार्मिक विचारधारा से आक्रांत है वहाँ यथाथ का विषयस्त रूप है या बोरा उपदेश है।

मध्यकाल की धर्मभावना सामंती समाज व्यवस्था की उपज है। धर्म मध्ययुग के सामंती समाज का एक प्रमुख विचारधारात्मक रूप रहा है। धर्म के विचारधारात्मक रूप की सामाजिक जीवन में केवल नकारात्मक भूमिका नहीं होती उसकी सकारात्मक भूमिका भी रही है। मार्क्स ने लिखा है 'धार्मिक वेदना एक साथ ही वास्तविक वेदना की अभिव्यक्ति और वास्तविक वेदना के विरुद्ध विद्रोह भी है। धर्म पीड़ित प्राणियों की आह है वह एक हृदयहीन दुनिया का हृदय है और यह आत्माविहीन परिस्थितियों की अंतरात्मा है।' मार्क्स के इस कथन के आलोक में अगर भक्तिकालीन धर्मभावना और कविता के आपसी संबंध पर विचार करें तो यह स्पष्ट हो जाएगा कि भक्तिकालीन कविता में दर्शन और वेदना का भाव है उसमें सामंती समाज में जीनेवाली जनता की वास्तविक वेदना की व्यञ्जना है और उस वास्तविक वेदना के विरुद्ध विद्रोह भी। कवीर की कविता में जो विद्रोह भावना है वह समाज की वास्तविक वेदना के ही बोध का परिणाम है। सामंती समाज के बंधनों से मुक्ति के प्रयास का एकरूप निगुण निराकार की उपासना में मिल सकता है जहाँ समता और स्वतंत्रता की संभावना है। सामंती समाज की गुलामी से परेशान भक्तकवि एक ऐसे कल्पना लोक की वासना करता है जहाँ प्रेम सौंदर्य समता और स्वतंत्रता की ही सत्ता

है। कबीर, सूर और तुलसी की कवितामें यह कल्पनालोक किसी न किसी रूप में विद्यमान है। इस रहस्यमय स्वप्नलोक की स्मृति बार-बार इस वास्तविक जीवन की अभावमयी परिस्थिति की ओर संकेत करती है। कबीर जब कहते हैं कि 'जाना नहीं देस विराना है तो यह जाहिर होता है कि भक्तकवि की कामना इसी लोकजीवन को अपनी कल्पना के अनुरूप बनाने की है। सामाजिक जीवन में जो भेदभाव, विषमता और वेदना है, उसमें मुक्ति के लिए ही कवि रहस्यमय कल्पनालोक में आध्यात्मिक स्तर पर एकता, अभेद, समता और आनंद की कामना करता है। लेकिन कवि के इस आकांक्षाजनित विश्वास के मूल में वह मर्यादा चेतना है जो धार्मिक विचारधारा की देन है। भक्तिकाल के भक्तकवि के चिंतन की सीमाएं वास्तव में मध्ययुगीन धार्मिक विचारधारा की सीमाएं हैं, लेकिन भक्तकवि केवल भक्त ही नहीं, कवि भी है, इसलिए कविता का धर्म, धर्म की कविता के परे प्रभाव डालता है। जब धर्मभावना और कलाचेतना के संयोग में कलाकृति की रचना होती है तो कला का अपना धर्म ही प्रधान है, धर्म की कला नहीं। ऐसी स्थिति में कला की सामाजिक भूमिका प्रमुख हो जाती है। दुनियाभर के धर्म से अनुप्रेरित कलाकृतियों के अनुशीलन से यह सिद्ध हो सकता है। भक्ति हृदय का धर्म है इसलिए उसका सबसे मनुष्य की रागात्मिक वृत्तियों और अनुभूतियों से है और यही कविता का निजी क्षेत्र भी है। भक्तकवि जब मानवीय अनुभूतियों की व्यंजना करता है तो पाठक उन अनुभूतियों से ही प्रभावित होता है, धर्मभावना बहुत पीछे छूट जाती है। लेकिन विचारणीय प्रश्न यह भी है कि भक्तिकालीन कविता में व्यक्त विचारों का महत्त्व क्या है? भक्तकवि भी यह स्वीकार करता है कि कविता में विचार की केंद्रीय स्थिति होती है। तुलसीदास न लिखते हैं

हृदय तिधु मति तीप समाना । स्वाति सारदा कहहिं सुजाना ॥

जो धरय धर धारि विचार । होहि कवित मुकुतामनि चार ॥^{१०}

तुलसीदास न यहाँ कविता के तत्त्वों की ओर ही संकेत नहीं किया है उन्होंने कविता की निर्माण प्रक्रिया का भी स्पष्ट उल्लेख किया है। ध्यान देने की बात है कि भाव के भीतर बुद्धि की स्थिति है जिसमें प्रेरणा के आगमन और मुंदर विचारों की वर्षा से कविता मुक्तता की उत्पत्ति होती है। तुलसीदास भावभावित विचारों को ही कविता के लिए आवश्यक मानते हैं केवल बुद्धिबोधित विचारों की नहीं। इस प्रकार कविता में अनुभूत विचारों की साक्ष्यता तुलसी न स्वीकार की है। तुलसी के इस कार्याचिंतन के प्रकाश में यह कहा जा सकता है कि भक्ति काव्य में व्यक्त अनुभूत विचारों को ही कविता के अनिवार्य अंग के रूप में स्वीकार किया जा सकता है कोरे उपदेशों या विचारधारात्मक व्याख्याओं की नहीं। कविता के सदैव में विचार और विचारधारा में फर्क करना जरूरी है।

कवि की विचारधारा और कृति के बलात्मक ज्ञानात्मक मूल्य का सघन अवरोधी और अतविरोधी दोनों प्रकार का होता है। कृति का बलात्मक ज्ञानात्मक मूल्य कृति में व्यक्त मानव जीवन के यथाथ के स्वरूप पर निर्भर करता है।

भारत के सांस्कृतिक इतिहास में मध्यकाल का भक्ति आंदोलन केवल भक्ति और कविता का ही आंदोलन नहीं है बल्कि वह एक अखिल भारतीय सांस्कृतिक पुर्जागरण का आंदोलन है। आंदोलन सुदूर दक्षिण के तमिलनाडु से लेकर आसाम तक फैला हुआ था। यह चौदहवीं शताब्दी से अठारहवीं शताब्दी तक व्याप्त लगभग चार सौ वर्षों का व्यापक आंदोलन है। इसके दौरान भारतीय धर्म, दर्शन, कला, साहित्य और भाषा के क्षेत्र में नवीन चिंतन, मौलिक सृजन और क्रांतिकारी परिवर्तन हुए। भक्ति आंदोलन को मुख्यतः धर्म और कविता के आंदोलन के रूप में समझने के प्रयास हुए हैं लेकिन कविता के अतिरिक्त दूसरी ललित कलाओं और भाषा के क्षेत्र में मूलगामी परिवर्तनों की ओर कम ध्यान दिया गया है। यह भी विचारणीय है कि सामाजिक परिस्थितियों के महान ऐतिहासिक उथल-पुथल के कारण ही जनता के विचार और दृष्टिकोणों में परिवर्तन होता है जिसके कारण जनता के धार्मिक विचारों में क्रांतिकारी बदलाव आता है। भक्ति आंदोलन के स्वरूप और कारणों की पहचान के लिए यह आवश्यक है कि मध्यकाल की सामाजिक परिस्थितियों के ऐतिहासिक बदलाव का विवेचन किया जाए। सांस्कृतिक रूपों में बहुस्वपूर्ण परिवर्तन सामाजिक परिस्थितियों के आधारभूत परिवर्तन से ही उत्पन्न और प्रभावित होते हैं। मध्यकाल की सामाजिक परिस्थितियों के ऐतिहासिक परिवर्तन सांस्कृतिक रूपों के परिवर्तन के सबबबोध के बिना यह समझना मुश्किल है कि भारतीय संस्कृति के हजारों वर्षों के इतिहास में केवल भक्तिकाल में ही पहली बार वगैरह व्यवस्था से पीड़ित दलितजातियों में सज्जात्मक शक्ति का ऐसा अभ्युदय क्यों हुआ? कबीर, दादू, रैदास आदि कवि भारत की उच्चवर्गीय सांस्कृतिक परंपरा के लिए चुनौती बन कर सामने आए। सगुण भक्ति की पुराणमतवादी चिन्ताधारा से सतकवियों की उदारवादी, सुधारवादी और विद्रोही चेतना का जो सघन हुआ वह उच्चवर्ग और दलितवर्ग का सांस्कृतिक सघन भी था। उस सामंती सामाजिक परिवेश में उच्चवर्गीय सांस्कृतिक विचारधारा की विजय हुई। इस काल में संस्कृति की लोकधर्मी चेतना कविता और दूसरी कलाओं में भी व्यक्त हुई। इस काल की विभिन्न ललित-कलाओं में एक समन्वित लोकवादी कलाचेतना दिखाई देती है।

कविता के क्षेत्र में भक्ति काव्य की सबसे बड़ी विशेषता यह दिखाई देती है कि उस सामंती समाज में उत्पन्न होकर भी कविता लोकाश्रयी हुई दरबाराश्रयी नहीं हुई। भक्तकवि लोकजीवन की अनुभूतियों के कवि थे,

सामंती दरबारी के सेवक नहीं। उनकी कविता में लोकसंस्कृति का सौंदर्य है, दरबारी संस्कृति की अभिव्यक्ति नहीं। भक्तिकालीन कविता में वेदमत्त, पुराणमत्त और सतमत्त से अधिक लोकमत्त की प्रधानता है। भक्तिकाल की कविता लोकभाषा में लोकजीवन की कविता है। भक्तिकाव्य की लोकधर्मिता का ही प्रभाव है कि राजरानी भीरा विशिष्ट से सामान्य बन कर लोकहृदय से जुड़ गई। उस काल की कविता की लोकधर्मिता के प्रभाव के कारण ही अकबर शाह, शाह आलम और बहादुरशाह आदि मुगल सम्राटों ने भी ब्रजभाषा के गेय पदा की रचना कर जनता के स्वर में स्वर मिलाने का प्रयत्न किया। आधुनिक भारतीय भाषाओं के विकास में भक्तिकाव्य की भाषा सबंधी दान का पर्याप्त मूल्यांकन अभी नहीं हुआ है। दक्षिण के भक्तकवियों की कविता से दक्षिण की भाषाओं का आधुनिक रूप विकसित हुआ लेकिन उत्तर भारत के भक्तकवियों के बिना तो मैथिली, ब्रजभाषा, अवधी, गुजराती, राजस्थानी मराठी, उडिया, उगला और असमिया आदि भाषाओं का स्वरूप ही नहीं बनता। विद्यापति, सूरदास जायसी और तुलसीदास, नरसी मेहता, मीराबाई, नामदेव और तुकाराम, जगन्नाथदास, चण्डीदास और शंकरदेव की कविता के आधार पर ही मैथिली, ब्रजभाषा, अवधी, गुजराती, राजस्थानी, मराठी, उडिया, उगला और असमिया का विकास हुआ। संतसंग के भक्तकवि पोतनामास्य, कन्नड के पुरंदरदास और कन्नडदास का उन भाषाओं में यही महत्त्व है जो हिन्दी में कबीर, सूर और तुलसी का। इन कवियों ने लोकजीवन की भाषा को काव्यभाषा के रूप में विकसित कर उसमें भावों और विचारों की व्यंजना की क्षमता उत्पन्न की। इन लोकभाषाओं के स्वरूप का निर्माण जनता ने किया था लेकिन उन्हें काव्यभाषा का रूप इन कवियों ने ही दिया। भक्तिकाल के सत और भक्तकवियों ने कविता को संस्कृत के 'कूपजल' से निकाल कर लोकजीवन में प्रवाहित लोकभाषाओं के स्वच्छ बहते नीर' से अभिमिश्रित किया। कबीर, सूर, जायसी और तुलसी आदि कवियों ने लोकभाषा की सृजनशीलता का ही भरपूर उपयोग नहीं किया, उन्होंने लोकजीवन में प्रचलित विभिन्न काव्यरूपों, छंदों, कथाओं और कथानकरुणियों का भी सृजनात्मक उपयोग किया। यह सच है कि लोकप्रतिभा की सृजनशीलता का जो चरम उत्पन्न भक्तिकाव्य में दिखाई देता है वह लोकजीवन से भक्त कवियों के पूर्ण तादात्म्य का ही फल है।

संदर्भ

- 1 मुक्तिबोध 'नई कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्तर्निर्घर्ष' में उद्धृत, विश्वभारती प्रकाशन, १९६४, पृष्ठ ८९
- 2 'सूरसागर' इयामकाशी प्रेस, मयुरा, प्रथम संस्करण, पृ० २०७
- 3 'योजक', राम नारायण अग्रवाल, इलाहाबाद, १९५४, पृष्ठ ३१०
- 4 वही, पृ० ३२६
- 5 'सूरसागर', पृ० ४१५
- 6 'कवितावली', लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, १९७३ पृ० १५७
- 7 'कवितावली', लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, १९७३, पृ० १५१
- 8 वही
- 9 काल मापन तथा फ्रेडरिक एंगेल्स 'घम', एंगिया पब्लिशस, लखनऊ, १९६५, पृ० ५१
- 10 'रामचरितमानस', गीताप्रेस गोरखपुर, स० २०२९, पृ० १८

साहित्य का समाजशास्त्र और मार्क्सवादी आलोचना

आजकल आलोचना के क्षेत्र में, पश्चिमी बुजुर्ग साहित्य चिंतन के क्षेत्र में, और उसके देखा देखी भारत में भी, यह धारणा फैलायी जा रही है कि साहित्य और समाज के सम्बन्ध विश्लेषण के लिए साहित्य का समाजशास्त्र मार्क्सवाद से अधिक वैज्ञानिक और उपयोगी अनुशासन है, और अतः साहित्य का समाजशास्त्र मार्क्सवादी साहित्य चिंतन का स्थान ले लेंगा। इस प्रकार की धारणा के फैलाये जाने के अनेक कारण हैं। एक कारण तो यह है कि रूपवादियों की रूप-पूजा के प्रचार की लागू कोशिश के बावजूद धीरे-धीरे साहित्य की सामाजिकता में सामान्य पाठकों और जनता की दिलचस्पी बढ़ी है और कला के लिए कला' की साख समाप्त हो रही है। ऐसी स्थिति में साहित्य जन मुक्ति के संघर्ष का एक सहायक साधन बन जाय, इसके लिए बुजुर्ग व्यवस्था के हितैषियों के लिए यह जरूरी है कि वे साहित्य और समाज के सम्बन्ध की बात करते हुए भी उस सम्बन्ध के असली रूप को छिपायें और भ्रामक सम्बन्ध की चर्चा फैलायें। दूसरा कारण यह है कि साहित्य और कला के सम्बन्ध में सामंती दृष्टिकोण अब लगभग पराजित अवस्था में है। अब साहित्य और कला की चर्चा में अलौकिक, ईश्वरीय और आध्यात्मिक कारणों तथा प्रयोजना के लिए कोई जगह नहीं है। लेकिन साहित्य और कला के बारे में सामंती दृष्टिकोण का स्थान नास्तिककारी चिंतन ने ले ले, इसके लिए बुजुर्ग विचारक यह आवश्यक समझते हैं कि साहित्य-चिंतन को वैज्ञानिकता और वस्तुनिष्ठता के नाम पर एसी दिशा में मोड़ा जाय कि साहित्य का नास्तिककारी प्रयोजन प्रकट न हो। तीसरा कारण यह है कि जैसे बुनियाभर का शोषक शासक वर्ग समाजवाद के नारे और समाज के योजनाबद्ध विकास की प्रणाली का दुरुपयोग अपनी शोषण की व्यवस्था बनाये रखने के लिए कर रहा है वैसे ही वह एसे विद्वानों, शास्त्रों और चिंतन पद्धतियों का प्रचार-प्रसार कर रहा है जो ऊपर से समाजों में लगे हुए भी भीतर से जन विरोधी हैं। साहित्य का समाजशास्त्र भी जन चेतना को भ्रमित करने वाले बुजुर्ग वर्ग की चालाकी का एक रूप है।

साहित्य का समाजशास्त्र अपने जनक—समाजशास्त्र—के बुनियादी अनुशासन के प्रयोजन और पद्धति से एकदम स्वतंत्र नहीं हो सकता। समाजशास्त्र सामाजिक संरचनाओं, संस्थाओं और व्यक्तियों तथा समाज के सम्बन्ध के अध्ययन का एक अनुशासन है। वह इन सामाजिक संरचनाओं, संस्थाओं और

सम्य धो को अधिक व्यवस्थित, वायकुशल उपयोगी और सहज बनाकर बतमान समाज व्यवस्था के बतमान को स्थायित्व प्रदान करना चाहता है। मार्क्सवाद का उद्देश्य उसके ठीक विपरीत शोषक व्यवस्था को समाप्त कर एक शोषण मुक्त समाज व्यवस्था का निमाण करना है। कोई भी विज्ञान या शास्त्र अगर मरणोन्मुख पूजावादी समाज व्यवस्था को जिलाये रखने का प्रयास करता है तो वह मानव विरोधी है और मार्क्सवाद विरोधी भी। साहित्य का समाजशास्त्र, समाजशास्त्र के बुनियादी प्रयोजन और पद्धति का ही साहित्य चिंतन के क्षेत्र में विस्तार है।

साहित्यानुशीलन की समाजशास्त्रीय पद्धति न केवल साहित्य की वास्तविक सामाजिक प्रयोजनीयता के उद्घाटन में अक्षम है बल्कि वह साहित्य की अपवृत्ता और सायकता के विश्लेषण में भी कमजोर साबित होता है। यह कमजोरी उसे समाजशास्त्र से विरासत में मिली है। समाजशास्त्र वशानिकता और वस्तुनिष्ठता के नाम पर मूल्य मुक्तता की वकालत करता है। रचना को एक वस्तु मानकर उसका वस्तुनिष्ठ और मूल्य निरपेक्ष विश्लेषण का प्रयास करते हुए साहित्य का समाजशास्त्र अतत रूपवादी समीक्षा के बारीब पहुँच जाता है। साहित्य सजन में रचनाकार की सजनात्मक चेतना और कल्पना की, उसके निजी प्रयास की महत्वपूर्ण भूमिका होती है, इसलिए साहित्यिक कृति को पूर्णत आत्मवद्ध, रचनाकार निरपेक्ष वस्तु मानकर उसका विश्लेषण नहीं किया जा सकता। दूसरी ओर साहित्य और कला रचना का एक महत्वपूर्ण प्रयोजन मूल्य सजन और पाठकों की मूल्यचेतना का विकास करना है। कला और साहित्य में मुख्यत मूल्यधर्मी मानवीय मृजनशीलता प्रकट होती है, इसलिए उसका मूल्य निरपेक्ष विश्लेषण उसके स्वभाव और प्रयोजन के विपरीत पड़ता है। वास्तव में साहित्य का समाजशास्त्र साहित्य विश्लेषण में वस्तुनिष्ठता और मूल्य निरपेक्षता के नाम पर रचना के मानवीय परिप्रेक्ष्य की उपेक्षा करता है। मार्क्सवादी आलोचना कला और साहित्य के रचनात्मक मानवीय परिप्रेक्ष्य को मुलाकर रचना की व्याख्या का प्रयास नहीं करती। इस वस्तुनिष्ठता और मूल्यमुक्तता के नाम पर साहित्य का समाजशास्त्र रचनाकार की आस्था और सामाजिक प्रतिबद्धता की भी उपेक्षा करता है और इस प्रक्रिया में वह रूपवादी समीक्षा के निकट पहुँच जाता है।

साहित्य का समाजशास्त्र साहित्य को सामाजिक दस्तावेज, सामाजिक भाग्य, सामाजिक तथ्य या सामाजिक सस्था मानकर उसका अध्ययन करता है। इस प्रक्रिया में वह साहित्य को समाज का दर्पण मानता है जिसमें समाज प्रति बिम्बित होता है या फिर साहित्य को समाज के रूप से निर्धारित मानता है। समाजशास्त्रीय प्रतिबिम्बन की धारणा या उसके निर्धारणवाद से साहित्य और समाज के द्विआत्मक सम्बन्ध की व्याख्या नहीं होती। साहित्य समाज का न तो

निष्प्रिय प्रतिबिम्ब मात्र है और न दोना के बीच केवल काय-वारण जैसा सीधा सम्बन्ध ही होता है। मार्क्सवादी साहित्य चिंतन साहित्य और समाज, यथाथ और कल्पना के जटिल द्विधात्मक सम्बन्ध की व्याख्या करत हुए साहित्य की सामाजिकता और साहित्यिकता को सामने लाता है। साहित्य समाज से प्रभावित होता है तो वह समाज को प्रभावित भी करता है, उसमें मानव चेतना की सृजनशीलता भी प्रकट होती है। साहित्य मानव चेतना की उपज ही नहीं है, वह मानव चेतना का निर्माण व विकास भी करता है, इसलिए उसकी उत्पत्ति और प्रयोजन की इस द्विधात्मकता को भुलाकर उसकी महत्ता का मूल्यांकन नहीं हो सकता। साहित्य का समाजशास्त्र साहित्य को जब समाज का दर्पण मानकर उसकी व्याख्या करता है तो रचनाशीलता का उद्घाटन नहीं होता।

साहित्य और कला के तीन अनिवार्य आयाम हैं, सृजन, अभिव्यक्ति और सम्प्रेषण। साहित्य का समाजशास्त्र सृजन प्रक्रिया की व्याख्या करने में अक्षम है। वह अधिक से अधिक रचना की दशाओं और परिस्थितियों का ही विश्लेषण करता है। यही स्थिति सम्प्रेषण के बारे में भी है। अभिव्यक्ति की प्रक्रिया की व्याख्या और उसके उपादानों का समुचित विवेचन साहित्य के समाजशास्त्र से सम्भव नहीं होता। साहित्य का समाजशास्त्र उत्पादन, वितरण और उपभोग की भाषा में सृजन और सम्प्रेषण की व्याख्या का असफल प्रयत्न करता है। मार्क्सवादी साहित्य चिंतन सृजनशीलता और उसके प्रयोजन, अभिव्यक्ति की प्रक्रिया और उसके उपादान तथा अभिव्यक्ति से सम्बंधित विभिन्न समस्याओं का विवेचन-विश्लेषण करता हुआ सम्पूर्ण साहित्य प्रक्रिया की व्याख्या करने में सक्षम है।

साहित्य का समाजशास्त्र साहित्यिक कृतियों को साहित्य की परंपरा के सदर्भ में नहीं देखता, वह रचना को एक स्वतंत्र इकाई मानकर उसका विवेचन करता है। मार्क्सवादी साहित्य चिंतन परम्परा और प्रयोग की द्विधात्मकता से साहित्य की प्रगति का समझने का प्रयास करता है। यही कारण है कि साहित्य के इतिहास-लेखन के सदर्भ में साहित्य का समाजशास्त्र अनुपयोगी सिद्ध होता है, जबकि मार्क्सवादी साहित्य चिंतन सामाजिक विकास के साथ साहित्य के विकास का अध्ययन करते हुए साहित्य के इतिहास लेखन का आधार निर्मित करता है। मार्क्सवादी साहित्य चिंतन साहित्य के विकास का अध्ययन करते हुए साहित्य की ऐतिहासिकता, उसकी समाज सापेक्ष स्वतंत्रता और निरंतरता पर बल देता है। इस प्रक्रिया में वह साहित्य को मनुष्य के दूसरे सामाजिक व्यवहारा के अभिनव अंग के रूप में एक विशिष्ट सामाजिक व्यवहार मानकर उसकी व्याख्या करता है। दूसरी बात यह है कि साहित्य का समाजशास्त्र समाजशास्त्र की तरह ही द्विधात्मक विकास की प्रक्रिया में मात्रा के गुण में बदलने की प्रक्रिया से अपरिचित होने के कारण साहित्य के इतिहास के क्रांतिकारी परि-

वतनो की व्याख्या करने में अक्षम है, ऐसे परिवर्तन की व्याख्या के बिना साहित्य का इतिहास लेखन सम्भव नहीं होगा।

साहित्य और समाज के सम्बन्ध के बारे में साहित्य के समाजशास्त्र और मानसवादी साहित्य चिन्ता के दृष्टिकोण में बुनियादी अंतर है। समाज शास्त्रीय सापेक्षतावाद साहित्य और कला की स्वतंत्रता को अस्वीकार करता है। दूसरी ओर वह साहित्य एवं समाज के बीच निर्धारणवादी सम्बन्ध स्वीकार करने के कारण साहित्य और समाज के सम्बन्ध की जटिलता और द्विधात्मकता को भी समझने में असमर्थ है। कुछ लोग मार्क्सवाद पर भी निर्धारणवाद का आरोप लगाते हैं। मार्क्सवादी द्विधावाद और समाजशास्त्रीय निर्धारणवाद एक दूसरे से पूर्णतः भिन्न हैं। निर्धारणवादी होना द्विधात्मकता से दूर जाता है और गर मानसवादी होना है।

साहित्य का समाजशास्त्र रचना की अन्तर्वस्तु का विश्लेषण करते हुए उसके सामाजिक सन्दर्भ को महत्त्व देता है, लेकिन सामाजिक सन्दर्भ के बदलने से रचना की साधकता में जो परिवर्तन होते हैं साधकता में जो घट बढ़ होती है उस पर साहित्य का समाजशास्त्र ध्यान नहीं देता। इस स्थिति की व्याख्या रचना और सामाजिक सांस्कृतिक सन्दर्भ के द्विधात्मक बोध से ही सम्भव है। हिन्दी में मयीरदास और उदू में नजीर की रचनाओं में यवत सामाजिक चेतना का महत्त्व प्रगतिशील आन्दोलन के दौरान स्वीकार किया गया तो इन रचनाकारों की महत्ता और साधकता भी बढ़ी। रचनाओं और रचनाकारों की लोकप्रियता के एते उतार चढ़ाव की व्याख्या करते हुए मार्क्सवादी आलोचना साहित्य ही नहीं, साहित्य की धारणा के विकास और परिवर्तन की प्रक्रिया का भी उद्घाटन करता है।

मार्क्सवाद समाज और मानव व्यवहार को केवल समझने और व्याख्या करने का ही दशन नहीं है उसका प्रयोजन समाज और मनुष्य को बदलना भी है। साहित्य सामाजिक बदलाव की प्रक्रिया में सहायक होता है इसलिए मार्क्सवादी साहित्य चिन्तन सामाजिक बदलाव, समाज के क्रांतिकारी परिवर्तन के प्रसंग में साहित्य की साधकता की परख में पहचान विकसित करता है। साहित्य का समाजशास्त्र समाजशास्त्र की ही तरह केवल व्याख्या तक ही अपने को सीमित रखता है। जहाँ समाजशास्त्र समाज के बुनियादी बदलाव से असम्बद्ध होता है वैसे ही साहित्य का समाजशास्त्र सामाजिक बदलाव में साहित्य की क्रांतिकारी भूमिका की पहचान कराने में असमर्थ है। साहित्य का समाजशास्त्र पूँजीवादी समाज व्यवस्था की अनेक दूसरी चीजों की तरह साहित्य को भी केवल बाजार की वस्तु या उपभोग की वस्तु समझता है। इसलिए वह अधिक से अधिक उत्पादन, वितरण तथा उपभोग की दशाओं की व्याख्या करता

हुआ उत्पादन, वितरण और उपभोग की प्रक्रिया को सुगम बनाने की कोशिश करता है। मार्क्सवादी साहित्य चिंतन साहित्य और कला को बाजार की वस्तु बनाने के प्रयत्न की असलीयत का विश्लेषण करता है और इस प्रक्रिया के खिलाफ संघर्ष का दिशा देता है।

मार्क्सवाद साहित्य को अनवर विचारधारात्मक रूपों में से एक रूप मानता है। वह विचारधारा को मिथ्या चेतना ही नहीं, बल्कि चेतना भी मानता है। मार्क्सवाद समाज के इतिहास की तरह साहित्य के विकास में भी वर्ग संघर्ष की मुख्य भूमिका को स्वीकार करता है। साहित्य को विचारधारात्मक रूप मानने का यह अर्थ नहीं है कि साहित्य को विचारधारा तंत्र सीमित माना जाय, जैसा कि कुछ लोग समझते हैं। विचारधारा के अंतर्गत भाषा, विचार और मूल्य चेतना का समावेश होता है। साहित्य को विचारधारात्मक रूप मानने का अर्थ है उसकी ऐतिहासिकता और वर्गीय स्थिति को स्वीकार करना। लेकिन इसका यह अर्थ नहीं है कि मार्क्सवाद विचारधारा की सापेक्ष स्वतंत्रता और समाज को प्रभावित करने वाली उसकी शक्ति की उपेक्षा करता है। साहित्य का समाजशास्त्र साहित्य के विचारधारात्मक स्वरूप की उपेक्षा करता है और उसकी वर्गीय स्थिति को भी महत्व नहीं देता। विधेयवादी और अनुभववादी समाजशास्त्रीयता को छोड़ भी दिया जाय तो मार्क्सवाद समाजशास्त्र को मिलाने की कोशिश करने वाले खुसिए गोल्टमान जैसी आलोचकों भी विचारधारा को केवल मिथ्या चेतना समझते हैं और साहित्य विश्लेषण के सन्दर्भ में वर्ग और विचारधारा के बदले समूह और विश्वदृष्टि की धारणा का उपयोग करते हैं। साहित्य के विचारधारात्मक स्वरूप को अस्वीकार करना उसके वर्गीय स्वरूप को अस्वीकार करना है और साहित्य के वर्गीय स्वरूप को अस्वीकार करने का अर्थ है वर्ग-संघर्ष के सन्दर्भ में साहित्य की श्रान्तिकारी भूमिका को अस्वीकार करना। इस प्रकार साहित्य का समाजशास्त्र साहित्य के सामाजिकता को ही घटाता दिखाई देता है। इसके विपरीत मार्क्सवाद सामाजिक बदलाव के सन्दर्भ में साहित्य की श्रान्तिकारी भूमिका को स्वीकार करते हुए साहित्य को विसिष्ट महत्व प्रदान करता है।

मार्क्सवादी आलोचना और साहित्य के समाजशास्त्र का विरोध सबसे अधिक साहित्य और राजनीति के सम्बन्ध के सन्दर्भ में प्रकट होता है। साहित्य का समाजशास्त्र लेखक की राजनीतिक प्रतिबद्धता तथा रचना के राजनीतिक प्रभाव और प्रयोजन को रचना के विश्लेषण के लिए आवश्यक नहीं मानता, बल्कि अनावश्यक मानता है। साहित्य और राजनीति के सम्बन्ध के प्रसंगों में भी साहित्य का समाजशास्त्र रूपवादी आलोचना के करीब पड़ता है। मार्क्सवादी साहित्य चिंतन रचनाओं, रचनाकारों और साहित्यिक आन्दोलनों

के राजनीतिक पक्ष की उपेक्षा नहीं करता, लेकिन इसका यह अर्थ भी नहीं है कि वह रचनाकारों के केवल राजनीतिक दृष्टिकोण के आधार पर ही उनका मूल्यांकन करता है। रचना की उपेक्षा करने रचनाकार की राजनीतिक दृष्टि के आधार पर ही रचना का मूल्यांकन करना मार्क्सवादी साहित्य चिंतन की महत्त्वपूर्ण विरासत से अपरिचय प्रकट करना है। मार्क्सवादी आलोचना रचनाकार की विचारधारा और राजनीतिक दृष्टि की, चिन्ता करत हुए भी उससे यथावबोध और कलात्मक श्रेष्ठता को अधिक महत्त्व देती है। मार्क्स एंगल्स ने बालजाक की व्याख्या करत हुए और लेनिन 'तोल्स्तोय पर लिखते हुए' इन रचनाकारों की विचारधारा के गलत होने के बावजूद उनके रचनात्मक सामर्थ्य और यथावबोध की प्रशंसा की, तो कुछ लोगो ने अपनी गलत विचारधारा के समयन के लिए यह निष्कर्ष निकाल लिया कि एक तो रचनाकारों की विचारधारा पर ध्यान देना जरूरी नहीं है और दूसरे, गलत विचारधारा के बावजूद महान कृतियों की रचना सम्भव है। हिन्दी में भी इस स्थिति के उदाहरण मिल सकते हैं। प्रेमचंद ने कहा है कि 'लेखक स्वभावतः प्रगतिशील होता है', तो कुछ लेखकों ने प्रतिश्रियावादी होन के बावजूद केवल लेखक होने के नाते अपने को स्वभावतः प्रगतिशील मान लिया। राजनीतिक दृष्टि की श्रेष्ठता अगर रचना की श्रेष्ठता की गारंटी नहीं है तो साहित्य के इतिहास के एक दो अपवादों के आधार पर गलत राजनीतिक दृष्टि की भी रचना की श्रेष्ठता की गारंटी नहीं माना जा सकता। कुछ लोग यह समझते हैं कि रचना में राजनीतिक दृष्टि नहीं, यथावबोध अधिक महत्त्वपूर्ण है। तो क्या राजनीतिक दृष्टि यथावबोध में बाधक होती है? वह दृष्टि किस काम की जो जीवन और जगत को देखने में मदद ही न दे। यह सच है कि रचनाकार की राजनीतिक दृष्टि से अधिक महत्त्वपूर्ण रचना में व्यक्त राजनीतिक दृष्टि है। लेनिन ने तोल्स्तोय का जो विश्लेषण किया है उससे यह मालूम होता है कि तोल्स्तोय की राजनीतिक दृष्टि के सही न होने पर भी रचनाओं में व्यक्त यथावबोध की यह विशेषता है कि क्रांतिकारी सवहारा वगैरह उसकी मदद से अपने दुश्मनों को पहचान सकता है। लेनिन ने तोल्स्तोय की रचनाओं का जो विश्लेषण किया है उससे निष्कर्ष निकलता है कि रचनाकार की राजनीतिक दृष्टि की उपेक्षा की जा सकती है लेकिन रचना के राजनीतिक प्रभाव और प्रयोजन की उपेक्षा नहीं की जा सकती। रचना में निहित या व्यक्त गलत राजनीतिक दृष्टि रचना को कला की दृष्टि से भी गलत बनाती है।

। अब तक मैंने साहित्य के समाजशास्त्र और मार्क्सवादी आलोचना को परस्पर विरोधी बताने की कोशिश की है। कुछ लोग यह कह सकते हैं कि

साहित्य के समाजशास्त्र की जो कमजोरियाँ बतायी गई हैं, वे विधेयवादी और अनुभववादी समाजशास्त्र से विकसित साहित्य के समाजशास्त्र की हैं। अब तो मार्क्सवाद और समाजशास्त्र को मिलाकर 'मार्क्सवादी समाजशास्त्र' बनाने का प्रयास हो रहा है। मार्क्सवाद और समाजशास्त्र के मेल से बना मार्क्सवादी समाजशास्त्र पुराने समाजशास्त्र की कमजोरियों से मुक्त होगा और मार्क्सवादी समाजशास्त्र से विकसित साहित्य का समाजशास्त्र पुराने साहित्य के समाजशास्त्र की कमजोरियों से भी मुक्त होगा। मुझे ऐसा लगता है कि मार्क्सवाद और समाजशास्त्र को मिलाने का प्रयास एक गलत प्रयास है और उसके आधार पर साहित्य का समाजशास्त्र विकसित करने का प्रयास और भी अधिक गलत है। ऐसे प्रयास मार्क्सवाद को समाज की जड़ों की व्याख्या की एक पद्धति मात्र बना देने और उसको आतिशायी रूप का दर्शन न रहने देने की मनोकामना से प्रेरित प्रतीत होते हैं।

मार्क्सवाद की इस तरह विकृत करने के प्रयास मार्क्स एंगेल्स के समय में ही हुए थे जिनको देखकर मार्क्स ने कहा होगा कि अगर यही सब मार्क्सवाद है तो मैं मार्क्सवादी नहीं हूँ। मार्क्सवाद को समाजशास्त्र बनाने या मार्क्सवाद और समाजशास्त्र को मिलाने की कोशिश बहुत पहले बुखारिन ने की थी जिसकी ग्राम्सी ने मुसोलिनी की जेल में मौत से जूझते हुए भी लम्बी और तीखी आलोचना की थी। मार्क्सवाद और समाजशास्त्र को मिलाने के प्रयास के विरुद्ध ग्राम्सी की तरह सघट्ट करने की जरूरत है।

साहित्य के समाजशास्त्र के इतिहास में इस बात के प्रमाण हैं कि मार्क्सवाद और समाजशास्त्र को मिलाकर साहित्य का समाजशास्त्र विकसित करने के लिए प्रयत्नशील साहित्य चिंतक अपनी सारी प्रतिभा और विश्लेषण क्षमता के बावजूद समाजशास्त्र की बुनियादी कमजोरियों से मुक्त नहीं हो पाय हैं। उनमें से सब के सब कुत्सित समाजशास्त्री भले ही बन गये हों, लेकिन इस काजल की कोठरी में जाने के बाद बिना कालिख लगे कोई भी बाहर नहीं आ सका है। लुसिए गोल्टमान एक ऐसे ही प्रसिद्ध साहित्य के समाजशास्त्री थे जो मार्क्सवाद, फ्रायडवाद, सत्त्वनावाद और समाजशास्त्र को मिलाकर साहित्य विश्लेषण की एक नयी पद्धति विकसित करने की कोशिश कर रहे थे। उनका वादा और शास्त्रों के मेल से निर्मित अपनी पद्धति से साहित्य और समाज के जीवन भर के विश्लेषण के बाद वे इस निष्कर्ष पर पहुँचे थे कि मार्क्सवाद अब पुराना पड़ चुका है और सबहारा की आतिशायी शक्ति में विश्वास करना मिथ्य में जीना है। लुसिए गोल्टमान जैसे समय और प्रतिभाशाली व्यक्ति का अगर ऐसा अंत हुआ तो प्रतिभा की थोड़ी पूँजी लेकर इस मैदान में उतरने वाला ग क्या उम्मीद की जा सकती है। कुछ आलोचक मार्क्सवाद में मार्मात्रिक मदम और

अतवस्तु विश्लेषण की पद्धति से लेते हैं और रूपवाद से शिल्प विश्लेषण का तरीका, फिर दोनों को मिलाकर एक बेहतर आलोचना पद्धति के विकास का भ्रामक प्रयास करते हैं और अतः रूपवाद या समाजशास्त्रीयता के जाल में जा फसते हैं। वैसे ही कुछ आलोचक मार्क्सवादी आलोचना और समाजशास्त्रीय आलोचना को मिलाकर बेहतर आलोचना की उम्मीद में प्रारम्भ करके अतः समाजशास्त्रीय आलोचना बनकर रह जाते हैं।

अतः में एक बात और। साहित्य के समाजशास्त्र की आलोचना रूपवादी और कलावादी भी करते हैं। निश्चय ही उनकी आलोचना का प्रयोजन दूसरा है। वे साहित्य और कला के सन्ध में समाज की चर्चा से चिढ़ते हैं। इसको साहित्य और कला के आत्मवृद्धि, स्वायत्त ससार पर आक्रमण समझते हैं। वे साहित्य की साहित्यिकता में आस्था रखते हैं और उनकी साहित्यिकता शब्दों में सिमट जाती है। निश्चय ही हम इस रूपवादी कलावादी साहित्य चिन्ता को तुलना में साहित्य के समाजशास्त्र को अधिक उपयोगी मानते हैं, क्योंकि वह साहित्य की सामाजिकता पर बल देता है साहित्य और समाज के सम्बन्ध का समझने का प्रयत्न करता है। नये पुराने देशी विदेशी रूपवादी कलावादी साहित्य चिन्ता से साहित्य का समाजशास्त्र अधिक उपयोगी है, लेकिन उसे मार्क्सवादी आलोचना के विकल्प के रूप में समझना या पेश करना गलत है।

सकल्पित चितन का फल

(कॉडवेल की नई कृति 'रोमांस एण्ड रियलिज्म')

त्रिस्टोफर सेंट जॉन स्प्रिग, जो अपने साहित्यिक उपनाम त्रिस्टोफर कॉडवेल से ही अधिक विख्यात है, 20 अक्टूबर सन 1907 ई० को पैदा हुए थे और 12 फरवरी, 1937 का स्पन के गृह युद्ध में मुक्ति फौज की ओर से लड़ते हुए शहीद हो गये। उन्होंने पत्रकारिता में अपने साहित्यिक जीवन की शुरुआत की थी। प्रारम्भ में त्रिस्टोफर सेंट जॉन स्प्रिग के नाम से ही उनके कुछ जासूसी उपन्यास, लेखा और एक कविता संग्रह का प्रकाशन हुआ। 1936 में त्रिस्टोफर कॉडवेल के नाम से उनका एक महत्वपूर्ण उपन्यास 'दिस माइ हैड' छपा। यही स त्रिस्टोफर कॉडवेल के नाम से उनके गम्भीर लेखन का प्रारम्भ हुआ। वे अपने जीवन काल में प्रायः अनात ही रहे, लेकिन मरने के बाद एक मार्क्सवादी आलोचक और सौंदर्यशास्त्री के रूप में उन्हें व्याप्ति मिली। चिंतन और क्रमठता, विचार और आचरण की वास्तविक एकता का जो रूप उनके जीवन में मिलता है, वह मार्क्सवादी दशन में उनकी गहरी आस्था की देन है। मार्क्सवाद दुनिया को समझने समझाने का ही दशन नहीं है, बल्कि वह दुनिया को समझकर उसको बदलने में सहायक दशन है। कॉडवेल का तीस वर्षों का छोटा सा जीवन ज्ञान और काम की तजस्विता के कारण आश्चर्य और गरिमाभर है। कॉडवेल एक बहुमुखी प्रतिभासंपन्न व्यक्ति थे जो अपने छोटे से जीवन में ही मानव ज्ञान की पूरी विरासत को अपना बनाने की कोशिश में काफी कामयाब हुए। अपनी जीविका के साधन जुटाने में व्यस्त और पार्टी के कामों में सक्रिय हिस्सा लेते हुए भी उन्होंने अपने जीवन के अंतिम पांच वर्षों में ही अधिकांश लेखन कार्य किया। इन पांच वर्षों में ही उन्होंने अपराध सम्बंधी सात उपन्यास, उठान पर पांच पुस्तिका, 'दिस माइ हैड' जैसा उपन्यास, 'इल्यूजन एंड रिएलिटी' और विभिन्न विषयों पर 13 महत्वपूर्ण लम्बे निबंधों की रचना की, जो बाद में 'स्टडीज इन डायिंग कल्चर' और 'फदर स्टडीज इन डायिंग कल्चर' में संगृहीत हुए। सन् 1934 के तीन महीनों के भीतर ही, जबकि वे सप्ताह में चार दिन आधे दिन के हिसाब से नौकरी भी करते थे, उन्होंने एक जासूसी उपन्यास, वायुयान चालन सम्बंधी एक पुस्तक, उठान सम्बंधी लेख, छह कहानियाँ और कुछ कविताओं की रचना की।

क्षेत्र मे जो काम किया है उसकी महत्ता और गभीरता को इन क्षेत्रों के विशेषज्ञों ने भी स्वीकार किया है। कॉडवेल 1934 के आसपास माक्सवाद के अध्ययन और कम्युनिस्ट पार्टी की गतिविधियों की ओर मुड़े। उनके लिए माक्सवादी दशन की यात्रा केवल पुस्तकों से पुस्तकों तक ही सीमित नहीं थी। उन्होंने अपने माक्सवादी दष्टिकोण को ही स्पष्ट करने के लिए मानव ज्ञान के विविध क्षेत्रों की रचनात्मक यात्रा की। वे लेनिन के इस बयन से परिचित थे "Communism becomes an empty phrase, a mere facade and the communist a mere bluffer, if he has not worked over in his consciousness the whole inheritance of human knowledge" कॉडवेल की करीब करीब सभी प्रमुख रचनाएँ उनके मरने के बाद प्रकाशित हुई हैं, इसलिए उनमें चिंतन के विकास-क्रम को खोजना काफी मुश्किल काम है। कॉडवेल मुख्यतः माक्सवादी सौंदर्यशास्त्री और आलोचक माने जाते हैं, लेकिन माक्सवादी सौंदर्यशास्त्री और सहित्य चिंतन के रूप में उनका कृतित्व काफी विवादास्पद रहा है। यह विवाद का विषय है कि कॉडवेल सौंदर्यशास्त्री हैं या आलोचक। कुछ विद्वानों के लिए तो यह भी विवादास्पद है कि कॉडवेल माक्सवादी विचारक हैं या नहीं। ऐसे ही कुछ लोगों के लिए माक्सवादी सौंदर्यशास्त्र का स्वरूप और अस्तित्व भी विवादास्पद है।

कॉडवेल के साहित्य दशन पर विचार करने के पहले उसके जमाने के इंग्लैंड के साहित्यालोचन में माक्सवादी दशन की स्थिति पर विचार करना जरूरी है। कॉडवेल के पहले अंग्रेजी साहित्य में माक्सवादी आलोचना और सौंदर्यशास्त्र की कोई विकसित परम्परा नहीं थी। उसके समकालीन मुख्य माक्सवादी साहित्य चिंतन हैं—राल्फ फाक्स और एलिक वेस्ट। इनके अतिरिक्त जॉन स्ट्रेची और फिलिप हर्बरसन ने भी इस क्षेत्र में काम किया है। अपने समकालीन दूसरे माक्सवादी आलोचकों से कॉडवेल चिंतन की व्यापकता और गहराई की दृष्टि से निश्चय ही अधिक महत्वपूर्ण है। अंग्रेजी साहित्यालोचन में माक्सवादी आलोचना और सौंदर्यशास्त्र की परम्परा की शुरुआत करने वालों में कॉडवेल का महत्वपूर्ण स्थान है। सन् 1930 के करीब नयी पीढ़ी के रचनाकारों में ऑड्रेन स्पेंडर, इशरवुड, आरवल और डे लेविस आदि प्रमुख थे जो माक्सवाद की ओर आकृष्ट हुए थे। उस समय के इंग्लैंड के जनमानस पर प्रथम महायुद्ध का गहरा प्रभाव था। पूँजीवाद की चरम परिणति के रूप में साम्राज्यवाद कितना खतरनाक, विनाशकारी और मानवता विरोधी हो सकता है, इसका अनुभव जनता कर रही थी। उस समय इंग्लैंड में ऐसा सामाजिक और बौद्धिक वातावरण था जिसमें अतीत के प्रति अनास्था थी, वर्तमान के प्रति गहरा असंतोष था और भविष्य के प्रति आशावा और अनिश्चय की स्थिति थी। अपने

जमाना के इंग्लैंड की बुर्जुआ सस्कृति को कॉडवेल ने 'मरणो-मुस सस्कृति' कहकर उसकी वास्तविक दशा की ओर सही संकेत दिया है। आस्था के संकट की इस दशा में मानववादी दशन और साम्यवादी समाज व्यवस्था में मानव इतिहास के भविष्य की आशा का प्रकाश दिखाई पड़ा और नयी पीढ़ी के अधिकांश साहित्यकार मार्क्सवाद की ओर मुड़े। यही कारण था कि 1935 के आसपास इंग्लैंड में मार्क्सवाद का तेजी से प्रचार प्रसार हुआ। यह एक दूसरी कहानी है कि जो साहित्यकार निजी विश्वासों के संकट से परेशान होकर और मार्क्सवाद को बरदान देने वाला ईश्वर समझकर मार्क्सवाद की ओर आए थे, वे पूँजीवादी व्यवस्था में ही सुधार की आशा लेकर और इस ईश्वर को असफल कहकर पुनः अपने पुराने धर्म में लौट गए। कॉडवेल के लिए मार्क्सवाद दुनिया को बदलने में सहायक दशन था, साहित्य सामाजिक परिवर्तन का हथियार था, इसलिए वे आलोचना के हथियारों को धारदार बनाने के साथ ही-साथ 'हथियारों की आलोचना' को तेज करने के काम में ही गहरी रूचि लेते थे।

कॉडवेल अपनी रचनाओं में मानव चेतना की सम्पूर्ण क्रियाशीलता की समुक्त, परस्पर सम्बद्ध और विकासशील प्रगति की पहचान का प्रयत्न कर रहे थे। वस्तु और चेतना के विकासशील रूपा और सम्बंधों की खोज के लिए ही उन्होंने विज्ञान, दशन, कला और साहित्य की ऐसी यात्रा की, जिससे एक समग्र बोध प्राप्त हो सके। विज्ञान और कला दोनों ही यथाथ के प्रति मानव मानस की सोद्देश्य प्रतिक्रिया के परिणाम हैं इसलिए दोनों में एक अंतर्निहित सम्बंध होता है। मानव के सामाजिक अस्तित्व से उसकी चेतना अनुशासित होती है इसलिए उस चेतना की क्रियाशीलता की अभिव्यक्ति के विभिन्न रूपों के अध्ययन के लिए यह आवश्यक है कि मानव के सामाजिक अस्तित्व और चेतना के सम्बंध का अध्ययन किया जाय। साहित्य या कला के अध्ययन और मूल्यांकन के लिए यह जरूरी है कि साहित्य के वास्तविक आधार मानव जीवन की सामाजिक क्रियाशीलता के सदर्भ में ही साहित्य का विवेचन किया जाय। कॉडवेल ने मानव चेतना की क्रियाशीलता की अभिव्यक्ति के सभी रूपा को सामाजिक क्रियाशीलता—के साथ ही विश्लेषित करने का प्रयत्न किया। कॉडवेल के अनुसार साहित्य एक सामाजिक क्रिया और विकासशील प्रक्रिया है। साहित्य मानव-स्वतंत्रता का साधन है। कला मनुष्य की वृत्तियों की अनिवार्यताओं को परिष्कृत और स्वीकृत करके मानव चेतना को मुक्त बनाती है। 'इत्यून एण्ड रियलिटी के अंत में कॉडवेल ने लिखा है कि कला मनुष्य के आत्मसाक्षात्कार का साधन है, इसलिए वह एक मानवीय वास्तविकता है। कॉडवेल के लिए कला और साहित्य का लक्ष्य है मानव की स्वतंत्रता की वृद्धि। कला व्यक्ति और समाज दोनों की स्वतंत्रता में जितनी सहायक होती है उतनी ही साधक भी होती है।

कॉडवेल को सौंदर्यशास्त्री अधिक और साहित्य का आलोचक कम माना जाता है, व्यावहारिक समीक्षक तो सबसे कम समझा जाता है, लेकिन 'रोमांस एण्ड रियलिज्म' के प्रकाशन के बाद अब यह कहना सही नहीं है कि कॉडवेल साहित्य के आलोचक नहीं है। कॉडवेल को 'स्टडीज इन डायिंग कल्चर' के प्रकाशन के बावजूद मुख्यतः कविता का आलोचक माना जाता है, लेकिन इस नयी पुस्तक में वह उपन्यास के समय आलोचक के रूप में सामने आते हैं। कॉडवेल पर यह भी आरोप लगाया जाता है कि वे रचनाओं और रचनाकारों की समालोचना करने के बदले केवल सामाजिक पृष्ठभूमि, प्रेरक सामाजिक तत्त्व और काय कारणों की छानबीन का प्रयत्न करते हैं। 'रोमांस एण्ड रियलिज्म' के प्रकाशन से यह आरोप भी खंडित होता है। कुछ साहित्यशास्त्री कॉडवेल की आलोचना को साहित्यालोचन न मानकर उसे साहित्य का समाजशास्त्रीय अध्ययन मानते हैं, इस पुस्तक को पढ़ने से उनका भी दुराग्रह दूर हो जायेगा। यहाँ मैं उन विशुद्ध साहित्यशास्त्रियों की चर्चा नहीं कर रहा हूँ जो साहित्य को सामाजिक सदमों में रखकर परखन वाली हर आलोचना को सामाजशास्त्रीय या क्रुस्तित समाजशास्त्रीय आलोचना कहकर मुँह बिचकाते हैं। वैसे कुछ विशुद्ध साहित्यवादी ऐसे भी हैं जिनको साहित्य या कला की आलोचना के सदम में समाज का नाम लेना भी अरुचिकर लगता है। 'रोमांस एण्ड रियलिज्म' के संपादक ने अपनी भूमिका में इस पुस्तक को भी 'अंग्रेजी साहित्य का समाजशास्त्र' कहा है, लेकिन उन्होंने भी इस पुस्तक में कॉडवेल की आलोचना की साहित्यिकता को स्वीकार किया है। कॉडवेल की आलोचना पर एक आरोप यह भी है कि उसमें ऐतिहासिक चेतना का अभाव है, 'रोमांस एण्ड रियलिज्म' के बारे में यह आरोप सही नहीं है। सन 1936-37 में लिखी गयी इस पुस्तक को 1970 के बाद पढ़ते समय बीच के आलोचना के सम्पूर्ण विकास को बिस्मृत कर पाना सम्भव नहीं है, फिर भी कॉडवेल के जमाने के साहित्यालोचन की स्थिति को याद कर लेना अच्छा होगा। लेकिन इसका यह भी तात्पर्य नहीं है कि 'रोमांस एण्ड रियलिज्म' केवल एक महत्वपूर्ण ऐतिहासिक दस्तावेज है। इसमें कॉडवेल की प्रखर आलोचनात्मक प्रतिभा का प्रमाण जगह जगह मिलेगा और अंग्रेजी साहित्य की कई प्रवृत्तियों और रचनाओं के बारे में नये विचार भी मिलेंगे। कॉडवेल पर अनेक आरोप 'माइन क्वाटर्ली' (1950-51) के कॉडवेल परिसंवाद में लगाये गए हैं। उन पर आरोप है कि वे कला को आत्मपरक अनुभव मानते हैं उनमें बुजुर्ग वय की प्रवृत्तियाँ हैं, उनकी कविता की धारणा पर फ्रायड का प्रभाव है उनमें स्वच्छंदतावादी आत्मपरकता है अंधविश्वास है, उनमें गलत समन्वय का प्रयास है, वे विशुद्ध कविता के सिद्धान्त के निर्माता हैं। सारांश यह है कि कॉडवेल मार्क्सवादी आलोचक नहीं हैं, कुछ लोगों के अनुसार

वे मार्क्सवादी विचारक भी नहीं हैं। इस परिसंवाद में भाग लेने वालों में मारिक्स कानफोथ जैसे दार्शनिक बॉडवेल की आलोचना को मार्क्सवादी मानने से ही इन्कार करते हैं और जे डी वनल जैसे वैज्ञानिक बॉडवेल पर यात्रिव होने और गलत समझने करने का आरोप लगाते हैं, जबकि जार्ज थाम्सन जैसे सुप्रसिद्ध आलोचक बॉडवेल की रचनाओं को महत्वपूर्ण विचारों का भण्डार कहते हैं। जॉन लूवाच ने भी बॉडवेल की तत्त्वस्पर्शी प्रतिभा और प्रगतिशील दृष्टिकोण की प्रशंसा की है। लूवाच ने बॉडवेल के कला और साहित्य सम्बंधी सिद्धांतों की प्रखरता और औचित्य को स्वीकार किया है। डेविड एन मार्गोलीज के अनुसार बॉडवेल ऐसा पहला आलोचक है जिसने कला पर पूर्णतः सामाजिक और पूर्णतः मार्क्सवादी दृष्टिकोण से विचार किया है। 'रोमांस एण्ड रियलिज्म' से यद्यपि बॉडवेल पर लगाये गये आरोप पूर्णतः राखित नहीं होते, फिर भी अधिकांश आरोप इस पुस्तक के प्रकाशन के बाद निस्सार साबित होते हैं।

बॉडवेल के अनुसार 'रोमांस एण्ड रियलिज्म' का लक्ष्य है उन सामाजिक परिवर्तनों का विश्लेषण, जिनसे उपयोग और विकाश के रूप तथा तत्त्व नीति में परिवर्तन हुआ है। सामाजिक परिवर्तन के साथ युगीन संवेदना और साहित्य के रूपों तथा मुहावरों में होने वाले परिवर्तनों को जोड़कर उनका विवेचन विश्लेषण करना इस पुस्तक में बॉडवेल के मार्क्सवादी दृष्टिकोण की महत्वपूर्ण उपलब्धि है। रचनात्मक साहित्य के वस्तु-तत्त्व और रूप में होने वाले परिवर्तन सामाजिक परिवर्तनों से प्रभावित होते हैं। साहित्य के वस्तु-तत्त्व और सामाजिक परिवर्तनों के सम्बंध को पहचानना सरल है, लेकिन साहित्य के रूपों और मुहावरों में हुए परिवर्तनों पर सामाजिक परिवर्तन के प्रभावों को पहचानना गहरी सूझ-बूझ का काम है। बॉडवेल के अनुसार साहित्य के रूप और मुहावरों में परिवर्तन सामाजिक परिवर्तन के सूचक हैं। सामाजिक परिवर्तन का प्रभाव सम्पूर्ण युगीन चेतना पर पड़ता है इसलिए बॉडवेल ने साहित्य और कला तथा वैज्ञानिक चिंतन में होने वाले परिवर्तनों को परस्पर सम्बद्ध रूप में देखा है। रोमांस एण्ड रियलिज्म में साहित्यिक रचना की गतिशीलता को सामाजिक क्रियाशीलता के सन्दर्भ में विवेचित किया गया है। यद्यपि इस पुस्तक में अंग्रेजी साहित्य का विकास कालक्रम से विवेचित हुआ है लेकिन इसे प्रचलित अर्थ में अंग्रेजी साहित्य का इतिहास नहीं कहा जा सकता है। इस पुस्तक में रचनाओं, रचनाकारों और साहित्य की प्रमुख प्रवृत्तियों के बारे में केवल अपनी राय देने के बदले उनका विवेचन हुआ है आलोचना से अधिक विश्लेषण पर बल दिया गया है और खंडन भंडन से अधिक सैद्धांतिक पुनर्निर्माण का प्रयास है।

बॉडवेल ने 'रोमांस एण्ड रियलिज्म' में आलोचनात्मक रचनाओं, रचनाकारों और साहित्य की प्रवृत्तियों के विवेचन के साथ-साथ अपनी आलोचना के

सैद्धांतिक आधार का भी निर्माण किया है। इस पुस्तक में ऐसे सैद्धांतिक विचार और साहित्य सम्बन्धी महत्वपूर्ण धारणाएँ हैं, जो मार्क्सवादी साहित्यालोचन के विकास में सहायक हैं तथा इस पुस्तक को समझने के लिए उनको समझना भी जरूरी है। इन साहित्य-सिद्धांतों को क्रमबद्ध रूप से यहाँ एकत्रित करने का प्रयास किया जा रहा है—

1. बुरुआ साहित्य के लम्बे इतिहास के दौरान विरोधी प्रवृत्तियाँ का उदय, विकास, संघर्ष और गतन लगातार मिलता है। ऊपरी तौर पर ये विरोधी प्रवृत्तियाँ आपस में टकराती प्रतीत होती हैं और इन विरोधी प्रवृत्तियों को बुरुआ आलोचक केवल साहित्यिक प्रवृत्तियाँ मानते हैं। वे इन साहित्यिक प्रवृत्तियों के भौतिक आधार का विश्लेषण नहीं करते। ऐसे आलोचक मानव-चित्तन की जटिलताओं को पहचानने के बजाय उसे केवल प्लेटोवाद या अरस्तूवाद, यथायवाद या नामरूपवाद, अन्तर्मुखता या बहिर्मुखता, स्वच्छ दत्तावाद या शास्त्रीयतावाद तथा स्थूल दृष्टि या सूक्ष्म दृष्टि आदि में बाँटकर सतीष कर लेते हैं। ऐसे आलोचक साहित्य के विकास की प्रक्रिया को शास्त्रीयतावाद और स्वच्छ दत्तावाद जैसे सरल विपरीतों में बाँट कर देखते हैं, लेकिन साहित्य के विकास की जो द्विधात्मक गति होती है, उसे वे नहीं पहचान पाते। इसलिए जब एक ही युग या एक ही लेखक में विरोधी प्रवृत्तियाँ मिलती हैं तो ऐसा सारा वर्गीकरण लड़खड़ा जाता है और फिर फुटकर साता गोलना पड़ता है। ऐसे में वस्तुपरकता और आत्मपरकता, भावनावादी और भौतिकवादी, व्यक्तिवादी और परम्परावादी तथा श्लील और अश्लील आदि वैचारिक रूप परस्पर टकराते प्रतीत होते हैं। वास्तव में साहित्य के इतिहास की गतिविधि को द्विधात्मक भौतिकवादी ढंग से देखना जरूरी है और साहित्य के आधारभूत समाज के इतिहास को ऐतिहासिक भौतिकवादी दृष्टिकोण से देखना जरूरी है।

2. समाज में लेखक और साहित्य के प्रभाव और प्रयोजन का विश्लेषण साहित्यालोचन के लिए आवश्यक है। कॉडवेल ने अपने सभी ग्रन्थों में कला और साहित्य की सामाजिक प्रयोजनशीलता का विवेचन किया है। कला की भाव्यशीलता की व्याख्या कॉडवेल की आलोचना की महत्वपूर्ण बात है।

3. एक लेखक अपनी जिस रचना को सर्वोत्तम समझता है, वह रचना कलात्मक दृष्टि से श्रेष्ठ भवने ली न हो, लेकिन लेखक की जीवन दृष्टि, कला दशन और सिल्पशक्ति की सर्वाधिक ध्येय होती है।

4. कॉडवेल ने जीवन, अनुभव, भाषा और अभिव्यक्ति के सम्बन्ध और स्वरूप का विवेचन इस पुस्तक में किया है। इस सन्दर्भ में कॉडवेल का यह कथन विचारणीय है कि साहित्य की परम्पराएँ भाषा की परम्पराएँ, नहीं बल्कि सामाजिक परम्पराएँ होती हैं।

5 बला एक प्रक्रिया है और सारत यह दूसरी सामाजिक प्रक्रियाओं से अभिन्न है। उपयोगी बलाओं से सलितबलाओं का पूणत अलगव महा जनी सम्मता के कारण हुआ है।

6 सामाजिक परिवर्तन के साथ साथ साहित्य और बला के रूप तथा तबनीय और मुहावरे म भी परिवर्तन होता है। एक बला के रूप म परिवर्तन का प्रभाव दूसरी बला के रूप पर भी पडता है। विभिन्न साहित्य रूपों मे होने वाले परिवर्तन परस्पर प्रभाव डालते हैं।

7 किसी भी युग मे, विनोयत तेजी म बलत हुए युग म, मयाय के प्रति वैधानिक और बलात्मक दृष्टिकोण मे गहरा गवध होता है।

8 कॉडवेल ने ट्रेजडी और कॉमेडी की रचना और आस्वादन प्रक्रिया का विश्लेषण किया है। ट्रेजडी के आस्वादन म नायक के साथ सहृदय के तादात्म्य और सहानुभूति की जरूरत होती है जबकि कॉमेडी म सहृदय की तटस्थता आवश्यक है। व्यक्ति-केन्द्रित साहित्य के युग मे प्रायः ट्रेजडी की प्रधानता होती है और ऐसी स्थिति मे ही 'ट्रेजिक-कॉमेडी' की रचना होती है।

9 उपन्यास और कविता की रचना और आस्वादन प्रक्रिया की तुलना कॉडवेल ने 'इल्यूजन एंड रियलिटी' म भी की है, लेकिन 'रोमांस एंड रियलिज्म' मे उपन्यास और कविता के सम्बन्ध का विश्लेषण नये ढंग से हुआ है। इस पुस्तक मे कॉडवेल का विचार है कि कविता के आस्वादन में पाठक को कवि की अनुभूति से माय तादात्म्य स्थापित करने की जरूरत होती है, लेकिन उपन्यास मे पाठक तटस्थ रह सकता है। उपन्यास वास्तुबला के समान तीन आयामी होता है। यात्रिक भीतिकवाद और भावनावाद के कारण वस्तु और चेतना मे जो पाथक्य स्थापित होता है उसके परिणामस्वरूप ही आत्मनिष्ठता और वस्तुनिष्ठता को एक दूसरे से सवधा अलग और स्वतंत्र मानकर कविता को आत्मनिष्ठ और उपन्यास को वस्तुनिष्ठ कह दिया जाता है। कविता और उपन्यास को आत्मनिष्ठ और वस्तुनिष्ठ वर्गों मे बाटकर देखने की प्रवृत्ति गलत है। कविता और उपन्यास दोनों मे आत्मपरक वस्तुनिष्ठता और वस्तुनिष्ठ आत्मपरकता का संयोग होता है।

10 इस पुस्तक मे कॉडवेल ने कवि कविता और क्रांति के सम्बन्धों पर भी विचार किया है। कविता के क्षेत्र मे अराजकतावादी और व्यक्तिगत विद्रोह का नारा बुलंद करने वाले कवियों से क्रांतिकारी भावना और जनवादी विद्रवदृष्टि वाले कवि अलग विस्म के होते हैं। क्रांतिकारी कवि होने का अर्थ है क्रांति की भावना और प्रक्रिया से भी परिचित होना। क्रांतिकारी कवि केवल कविता के क्षेत्र मे ही क्रांति नहीं करता, वह सामाजिक क्रांति मे भी

सहायक होता है। चूर्जुआ व्यवस्था की व्यावसायिकता के विरुद्ध शुद्ध सौंदर्यवादी विद्रोह या व्यक्तवादो भावावेश नातिकारितता नहीं है।

कॉडवेल ने साहित्यिक चेतना को व्यापक मानवीय चेतना का अंग मानकर ही उसकी गतिविधि का विवेचन किया है। 'रोमांस एंड रियलिज्म' में शेक्सपीयर और उसके बाद के अंग्रेजी साहित्य के विकास का विश्लेषण और सामाजिक परिवर्तन से प्रभावित होने वाले साहित्य-रूप के परिवर्तनों का विवेचन हुआ है। कॉडवेल ने साहित्य के साथ साथ तदयुगीन इतिहास, विज्ञान और आर्थिक जीवन से प्रभावित मानव चेतना की क्रियाशीलता की विकासशील प्रगति को पहचानने का प्रयत्न किया है। एक युग के सम्पूर्ण यथाथ के समग्र बोध के बिना केवल कला संवेदना और उसकी अभिव्यक्ति की उपलब्धियों की चर्चा एकांगी ही होगी। कला और साहित्य अनिवार्यतः अपने सामाजिक परिवेश से प्रभावित होते हैं, यह मानने के बावजूद भी आत्मवादी आलोचक कलाकृतियों का विवेचन करते समय उन कलाकृतियों में व्यक्त मानव जीवन के सामाजिक अस्तित्व में आता मूढ़ लेते हैं। कॉडवेल के अनुसार शेक्सपीयर के नाटकों में मानव की व्यक्तिगतता के अनेक रूप और स्तर उदघाटित हुए हैं। नवोदित पूजीवादी व्यवस्था की अथ लिप्सा और भोग लिप्सा के कारण मानव सम्बन्धों में व्याप्त असमानवीयता और असंगति का प्रभावशाली चित्रण शेक्सपीयर ने किया है। गहरी मानवीय सहानुभूति की व्यंजना के कारण ही शेक्सपीयर की कला देश-काल की सीमा के पार भी मूल्यवान है। शेक्सपीयर में एक ओर पुरानी सामन्ती व्यवस्था के जीवन मूल्यों के अवशेष हैं तो दूसरी ओर नवोदित पूजीवादी व्यवस्था के आगमन के चिह्न भी हैं। सामन्ती व्यवस्था के पतन और पूजीवादी व्यवस्था के उदय के संधिकाल में मानवीय सम्बन्धों और जीवन मूल्यों की वास्तविकता का शेक्सपीयर ने जो चित्रण किया है और मार्क्स ने अपनी पुस्तक 'Economic and Philosophic Manuscripts of 1844' में उसका जो विवेचन किया है, उन दोनों की तुलना लाभदायक होगी। शेक्सपीयर के साहित्य में व्यक्ति पूजा के युग से वस्तु पूजा के युग की यात्रा की कहानी है। समाज में पूजीपति वर्ग के उदय के साथ जिस स्वच्छाचारिता, हिंसा और व्यक्तिवादी भावना का आगमन हुआ, उसकी अभिव्यक्ति एसिजावेथवाली साहित्य में हुई। गृहयुद्ध के सामन्तवादी के विरुद्ध बुर्जुआ क्रांति का दूसरा चरण मानकर कॉडवेल ने अंग्रेजी साहित्य में उसकी शारीरिक अभिव्यक्ति को तीन हिस्सों में बांटा है—(1) एसिजावेथ के बाद का युग या क्रांति के पहले का काल, (2) क्रांति का काल, (3) क्रांति के बाद का काल। कॉडवेल ने इन तीनों कालों की कथिता, नाट्य और उपमाओं के वस्तुतत्त्व और शारीरिक परिवर्तनों का विश्लेषण किया है। इन आदि पदों की आध्यात्मिकता की पूव चर्चा होती है, लेकिन उस आध्यात्मिकता

के मूल स्रोतों की चर्चा कम ही की जाती है। कॉडवेल ने आध्यात्मिकता के मूल स्रोतों की जोर सचेत किया है। इन जीवन से दूर होती हुई कविता में क्रमशः जटिलताओं का आगमन बौद्धिक जटिलता ही उनकी कविता की विशेषता हो गई। अध्यात्मवादों की कविता राजदरबार और लोकजीवन दोनों से कटी हुई ने मिल्टन की कविता को अभिव्यजना शिल्प और भाषा की दृष्टि से अधिक नातिकारी माना है। मिल्टन की कविता की दरबारी अंग्रेजी भाषा से काफी अलग किस्म की है। अंग्रेजी के मिल्टन को अंग्रेजी भाषा को भ्रष्ट करने वाला कवि मानते हैं लेकिन मिल्टन की भाषा की शक्ति और नवीनता की प्रशंसा की है। मिल्टन की राजनीतिक गतिविधियों से भी सम्बद्ध था। 'पराबाइज लोस्ट ईश्वर के सघर्ष में तदनुगीत राजनीतिक सामाजिक सघर्ष की छल्लों का यह आश्चर्यजनक बात लगती है कि मिल्टन के इस ईश्वर से अधिक समर्पण चालाक और जीवन्त रूप में उभरता 'रिगेंड' में निम्न मध्यवर्गीय निराशा के कारण धर्म और ईश्वर जाकर आत्मसम्पन्न की भावना व्यक्त हुई है। व्यक्ति के अंतर्जगत का चित्रण प्रधान था, लेकिन रेस्टोरेशन काल परिवेश और बाह्य जगत का चित्रण प्रमुख हुआ। रेस्टोरेशन काल अधिष्ठान प्रतिनिधि चरित्र चित्रित हुए हैं। इस काल के साहित्य में खूब विकास हुआ।

कॉडवेल ने 'इल्यूजन एण्ड रियलिटी' में उप-यास को जूनी की बौद्धिकता की देन कहा है। 'रोमांस एण्ड रियलिज्म' में भी पुष्टि ही हुई है। उप-यास को बुर्जुआ सम्यता का महाकाव्य भी कॉडवेल ने यूरोप के प्रारम्भिक उप-यासों के विश्लेषण से काव्यत्व सिद्ध किया है। यह विचारणीय तथ्य है कि यूरोप में १८ वीं शताब्दी में यथायक जो भव्य चित्रण मिलता है, वह परिवर्ती उप-यासों में सार्वभौमिक और डेफो के उप-यासों में यथायक और फटेसी के संयोग सामाजिक यथायक का जो प्रामाणिक चित्रण हुआ है उसे कॉडवेल ने सम्यता के बचपन की देन कहा है। माक्स ने भी यूनानी कला की स्वीकार करते हुए उसे मानव सम्यता के ऐतिहासिक या अभिव्यक्ति कहा था। डेफो के उप-यासों की कॉडवेल ने विस्तृत लेकिन स्मॉट की महानता को स्वीकार करते हुए भी उसे उतना दिया है जितना जाज लूकाच ने 'ऐतिहासिक उप-यास' नामक दिया है। यह भी ध्यान देने योग्य है कि वाल्टर स्मॉट और १५५

आलोचक उतना महत्वपूर्ण नहीं मानते हैं जितना इंग्लैंड के बाहर यूरोप में उन्हें माना जाता है। वाल्टर स्कॉट सम्बन्धी कौन्टवेल और लूकाव के मूल्यांकन में जो अंतर है, वह वास्तव में साहित्यालोचन की ब्रिटिश परम्परा और यूरोपीय परम्परा का अंतर है। यही साहित्यिक अभिवृत्ति और उससे प्रभावित मूल्यांकन का प्रश्न भी सामने आता है, जो भावसत्वादी समीक्षा में एक महत्वपूर्ण प्रश्न रहा है।

सामतवाद में दबी हुई वैयक्तिकता पूँजीवाद के आने पर निजी सम्पत्ति के अधिकारों के साथ विशेष प्रबल हो उठी। इस वैयक्तिकता और निजी सम्पत्ति के अधिकार को प्रारम्भ में राजकीय संरक्षण भी मिला। व्यक्ति की स्वतन्त्रता सामतवाद और धार्मिक प्रभुओं के खिलाफ एक हथियार बन गई। इस प्रकार बुर्जुआ विचारधारा में स्वतन्त्रता, वैयक्तिकता और आत्माभिव्यक्ति पर विशेष बल दिया गया, लेकिन ये सारे आदर्श तभी तक पूँजीवादी व्यवस्था में वर्दाश्वित किए जाते हैं जब तक स्वयं इनसे बुर्जुआ वर्ग और व्यवस्था को खतरा नहीं होता। निजी सम्पत्ति के अधिकार के कारण ही बड़े पूँजीपतियों और छोटे पूँजीपतियों का जो वर्ग बना उनमें परस्पर अपने-अपने स्वार्थों के लिए क्रमशः संघर्ष बढ़ने लगा। यद्यपि दोनों का लक्ष्य आम जनता का शोषण था, तो भी इन दोनों के स्वाध्याय आपस में टकराते थे। ऐसी स्थिति में छोटे पूँजीपतियों ने आम जनता की सहायता से बड़े पूँजीपतियों के खिलाफ विद्रोह किया। कौन्टवेल के अनुसार अंग्रेजी कविता के स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन में निम्न पूँजीपति और मध्यवर्ग के विद्रोह की भावना, आदर्शवाद और आशावाद की अभिव्यक्ति हुई है। मूलतः बुर्जुआ वर्ग के अग्र होने के कारण निम्न पूँजीपति और मध्यवर्ग का यह विद्रोह सामाजिक क्रांति न होकर व्यक्ति का विद्रोह है, प्रचलित व्यवस्था की व्यावसायिकता के खिलाफ वैयक्तिकता का विद्रोह है, इसमें व्यक्ति के अहं का विस्फोट ही अधिक दिखाई देता है। यह दूसरा स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन पहले स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन से कई समानताओं के बावजूद काफी भिन्न किस्म का था। दोनों के अंतर को स्पष्ट करते हुए कौन्टवेल ने दूसरे स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन के प्रमुख कवियों और उनकी कविता की जो आलोचना की है, उसमें विवेचन की मौलिकता और विचारों की नवीनता भी है।

सारी दुनिया के बुर्जुआ साहित्य में जो 'करुणा की भावना' मिलती है, उसका विश्लेषण कौन्टवेल ने अंग्रेजी साहित्य के सन्दर्भ में किया है। कौन्टवेल के अनुसार डिकेंस के उपन्यासों में यह करुणा की भावना पहली बार प्रभावशाली रूप में व्यक्त हुई है। 'गोपिता को सर्वाधिक दुःखी वर्ग के रूप में देखने वाली इस करुणा के कई रूप और प्रयोग होते हैं। कभी ऊपर वाले वर्ग के खिलाफ हथियार के रूप में इसका इस्तेमाल किया जाता है, जैसा कि डिकेंस, वेल्स, गोसिंग, वेनेट

और शौं के साहित्य में हुआ है, तो कभी अपने ही वग के प्रति विद्रोह की भावना के आधार के रूप में इसका प्रयोग होता है, जैसा कि गाल्सवर्दी के साहित्य में हुआ है, और कभी कभी तो नीचे से उभरत हुआ नये वग के खिलाफ भी इसका प्रयोग होता है। सबहारा वग की चेतना को अधिक सजग और सधर्मी बनाने में इस करणा की भावना का उपयोग कम ही साहित्यकारों में मिलता है। अधिकांश बुजुआ साहित्यकार सबहारा वग को एक दुखी और दयनीय वग से अधिक नहीं समझते हैं। केवल सबहारा वग को क्रांतिकारी वग के रूप में देखना और उनकी क्रांतिकारी चेतना को शक्तिशाली बनाना इन बुजुआ साहित्यकारों के लिए न तो सुलभ है और न ही संभव। पूँजीवादी व्यवस्था के शोषण और दमन के विरुद्ध विभिन्न वर्गों में जो असंतोष की भावना थी, उसकी अभिव्यक्ति अठारहवीं और उन्नीसवीं शताब्दी के अंग्रेजी उपन्यासों में हुई। अंग्रेजी उपन्यासों के क्षेत्र में नारी लेखिकाओं का आगमन एक महत्वपूर्ण घटना है। टाटी के उपन्यास 'बुद्धिगम हाइट्स' को राल्फ फॉक्स ने 'गद्य में कविता' कहा है। कॉडवेल ने इस उपन्यास के कथित्व का विश्लेषण किया है। कॉडवेल ने ठीक ही लिखा है कि नारी विद्रोह की भावना की व्यंजना के कारण ही इस उपन्यास में मनोवैज्ञानिकों का जो प्रबल आवेग दिखाई देता है, उसके कारण यह उपन्यास कविता के समान प्रभावशाली और मनस्पर्शी लगता है। पूँजीवाद की साम्राज्यवादी उपनिवेशवादी व्यवस्था और मनोवृत्ति की देन किर्पलिंग के उपन्यासों के बारे में कॉडवेल ने विस्तार से लिखा है। 'पूरब पूरब' है और पश्चिम पश्चिम, दोनों कभी नहीं मिल सकते' इस बहुचर्चित वक्तव्य के पीछे सक्रिय उपनिवेशवादी मानसिकता का कॉडवेल ने विश्लेषण किया है। पूँजीवाद के चरम विकास की दशा में वस्तु पूजा, गला काटू स्पर्द्धा और हर चीज के बाजारू हो जाने के कारण मानवीय सम्बंधों का जो जमानवीकरण होता है, उससे प्रायः सबेदनशील साहित्यकारों की चेतना घटती होती है, लेकिन इस व्यवस्था में मुक्ति के उपाय को ठीक से न पहचान पाने के कारण ऐसे सबेदनशील साहित्यकार कभी कभी निराशावादी भी हो जाते हैं—यही कवि और उपन्यासकार हार्डी की दृष्टि है।

आधुनिक काल में बुजुआ सभ्यता के जीवन, कला और विज्ञान के प्रतिमानों की निरपेक्षता खंडित हुई और उनकी सापेक्षता के बोध से एक सर्वांगीण वैचारिक संकट उत्पन्न हुआ। मानवीय व्यक्तित्व के अभिमान के संकट का विस्तृत विश्लेषण, आधुनिक उपन्यास साहित्य के सदर्भ में लूकाच ने अपने ग्रंथ 'समकालीन यथार्थ का अर्थ' में किया है। इस संकट के परिणामस्वरूप यूरोप में कई नवीन आत्मवादी दशनों का भी आविर्भाव हुआ। कॉडवेल के अनुसार मानव चेतना और परिवेश के इस नवीन सम्बंध-बोध का गहरा प्रभाव

उप-यास के रूप पर भी पड़ा। बॉडवेल ने इस उप-यास के क्षेत्र में 'जात मीमांसा सम्बन्धी सबट' (the epistemological crisis in the novel) कहा है। इस सबट के कारण उप-यास के रूप में महत्वपूर्ण परिवर्तन हुए। हाररी जेम्स, मानरड, गूर, वेनेट, जेम्स ज्यायस, रिचर्डसन, हर्मिन्गे, डी० एच० लारेस और वर्जीनिया वुल्फ आदि के आगमन के साथ ही उप-यास के रचना विधान और भाषा शैली में पर्याप्त परिवर्तन हुए। युगीन यथाथ, यथाथ-बोध और संवेदन-शीलता के परिवर्तन के कारण ही उप-यास के रूप में यह बदलाव आया। उप-यास के सत्य और स्वल्प के इस परिवर्तन पर बॉडवेल ने विस्तार से लिखा है। अंग्रेजी साहित्य में इस काल में कविता के क्षेत्र में रूपवादी प्रवृत्तियाँ प्रबल हो रही थी और उप-यास के क्षेत्र में भी वस्तुतत्त्व में अधिक महत्वपूर्ण रूप की कलात्मकता घन गई। रिचर्डसन, वुल्फ और बंधरिन में सफ़िन्ड की रचनाओं की विवेचना के साथ ही बॉडवेल ने पूँजीवादी समाज में नारी की स्थिति और रचनाशील नारी केसिकाआ की मानसिकता का भी विश्लेषण किया है। यहाँ उन्होंने आधुनिक काल के प्रमुख उप-यासकारों पर विस्तार से विचार किया है। 'रोमान एंड रियलिज्म' में डी० एच० लारेस की कोई विशेष, चर्चा नहीं है, क्योंकि 'स्टडीज इन ए डायिंग कल्चर' में बॉडवेल ने उससे उप-यासों पर विस्तार से लिखा है।

बॉडवेल ने अपना समकालीन रचनात्मक और आलोचनात्मक साहित्य पर विस्तार से विचार किया है। इसका एक कारण तो यही है कि वे अपने समकालीन रचनात्मक और आलोचनात्मक साहित्य से एक रचनाकार और आलोचक की दृष्टि से सम्बन्ध जुड़े हुए थे और समकालीन साहित्य की गति-विधियों में पूरी तरह परिचित थे। इसलिए बीसवीं शताब्दी के अंग्रेजी साहित्य का उनका विवेचन प्रामाणिक, मौलिक और विश्वसनीय है। अंग्रेजी कविता के वस्तुतत्त्व और रूप के विकास का विवेचन 'इल्यूजन एंड रियलिटी' के चार अध्यायों में भी है। 'रोमान एंड रियलिज्म' में आधुनिक अंग्रेजी कविता के वस्तु-तत्त्व और शिल्प सम्बन्धी विवेचन मूल्यांकन पर विशेष बल दिया है। 'इल्यूजन एंड रियलिटी' में बीसवीं शताब्दी की अंग्रेजी कविता पर जो विचार किया गया है वह अधिकांशतः 'कला कला के लिए', प्रतीकवादी, भविष्यवादी और अतिथ्याथवादी यूरोपीय कला आन्दोलन से जुड़ा हुआ है। लेकिन 'रोमान एंड रियलिज्म' में उन्होंने अपनी पीढ़ी के साहित्यकारों पर नए ढंग से विचार किया है। आधुनिककाल में कला की स्वायत्तता के सिद्धांत के रूप में पूँजीवादी व्यावसायिकता के विरुद्ध या सौंदर्यवादी विद्रोह हुआ, उसके परिणामस्वरूप कविता की सामाजिकता घटी और कविता नितांत व्ययक्त होने लगी, 'कला कला के लिए' का वास्तविक तात्पर्य 'कला मेरे लिए' हो गया। कला दशन में

इस वैयक्तिकता के प्रभाव के कारण कविता की भाषा का भी रूप बदला, उसमें शब्दों के निजी जय सद्म गढ़े गए और विम्व तथा प्रतीकवादी कविता में दुरुहता और अस्पष्टता बढ़ने लगी। इस दुरुहता और अस्पष्टता को ही कुछ आलोचकों ने कविता की एक विशेषता मान लेने का भी आग्रह किया। परिणाम यह हुआ कि कविता के पाठक क्रमशः कम होत गए। वास्तव में कविता यथाथ के प्रति कवि का अनुभूतिपरक चिंतन है। कविता की सामाजिकता के लिए यह जरूरी है कि कवि के पास एक ऐसी सामाजिक विश्व दृष्टि हो, जिसका मेल समाज की वास्तविकता से हो। तात्पर्य यह है कि कवि के लिए लोक हृदय की पहचान आवश्यक है। समाज की व्यापक चेतना से जुड़ी हुई सामाजिक विश्व दृष्टि के अभाव में कविता कवि की निजी अनुभूतिमात्र बन जाती है, उसमें व्यक्तिवाद बढ़ता है कवि आत्मघट्ट हो जाता है कविता में अस्पष्टता और दुरुहता आती है कविता के पाठक घटते हैं और इस प्रकार कविता असामाजिक हो जाती है। आधुनिक काल के अंग्रेजी के कुछ कवियों ने ऐसी विश्व दृष्टि की खोज का प्रयत्न किया है। कविता की प्रेक्षणीयता की समस्या से चिंतित होकर ही टी० एस० एलियट ने 'साहित्य की परम्परा के बोध' को कविता की प्रेक्षणीयता के लिए आवश्यक माना है। उसके अनुसार पुराने लेखकों को पढ़ते समय पाठकों के मन में एक भावात्मक साझेदारी सम्भव होती है। यही कारण है कि उसने 'द वेस्ट लैंड' में कई भाषाओं और कई युगों के कवियों और काव्य परम्पराओं को एकत्रित करने का प्रयत्न किया है। लेकिन यह एक भ्रम ही है, क्योंकि जब तक यथाथ के प्रति कवि और पाठक के बीच एक सामान्य विश्व दृष्टि नहीं होगी तब तक अतीत के लेखकों और उनकी रचनाओं के स्मरण के कारण ही कविता में प्रेक्षणीयता नहीं आएगी। 'वेस्टलैंड' में अतीत की भाषा में वर्तमान की चेतना के चित्रण का प्रयास है। आधुनिक समस्याओं के समाधान के लिए अतीत की शरण में जाना कई कारणों से आधुनिक संवेदना के प्रतिकूल है। प्रायः ऐसा अतीतजीवी दृष्टिकोण मानव इतिहास की प्रगति में बाधक ही होता है। बाइबेल में एलियट की निर्व्यक्तिकता, वस्तुप्रतिरूपता और विद्वत्ता के सिद्धांतों की प्रामाणिक आलोचना की है।

कॉडवेल ने अपने समकालीन नई पीढ़ी के ऐसे कवियों की कविता काव्य-सिद्धांत और जीवन दृष्टि का सहानुभूतिपूर्ण विवेचन किया है जो मार्क्सवादी दृष्टान्त के प्रभाव में थे। आर्टन स्पेंडर आदि कवि प्रारम्भ में मार्क्सवादी विचारधारा से प्रभावित होने के बावजूद भी बाद में पुनः बुर्जुआ व्यवस्था और विचारधारा के पक्षधर क्यों हो गए, यह विचारणीय है। कॉडवेल ने इन कवियों की विचारधारा, कला दृष्टि और सामाजिक समझदारी का जो विश्लेषण किया है उसमें स्पष्ट हो जाता है कि इनका यही हाथ होना था। कॉडवेल ने लिखा है

कि ये कवि समझते हैं कि बुजुआ सस्कृति मर रही है, इसका एकमात्र उपाय क्रांति ही है, फिर भी वे बुजुआ सस्कृति के सबूत और उसके बचाव की व्याख्या बुजुआ विचारधारा के अनुसार ही करते हैं। ये लोग अपनी निजी दुनिया में जीते हैं और सामाजिक सम्बन्धों को बर्धन मानते हैं। कॉडवेल ने लिखा कि ये साम्यवादी नहीं बल्कि अराजकतावादी हैं। वैसे कॉडवेल ने यह आगा की थी कि ये भुवा, ईमानदार और समझदार कवि बुजुआ घेरे से बाहर निकलकर पूरे कम्युनिस्ट बन जाएंगे और एक नई शक्तिशाली कविता की रचना में समर्थ होंगे, लेकिन ऐसा नहीं हुआ। नई पीढ़ी के इन कवियों की चर्चा के सन्दर्भ में ही कॉडवेल ने कवि कविता और क्रांति के सम्बन्ध पर भी विचार किया है।

अतः कॉडवेल ने अपने इस अध्ययन के उद्देश्य की चर्चा की है। रोमास एण्ड रियलिज्म सौंदर्यशास्त्रीय अध्ययन की पुस्तक नहीं है, क्योंकि सौंदर्यशास्त्रीय अध्ययन में कला की रचना और आस्वादन की प्रक्रिया में निहित और व्यक्त सौंदर्यबोध और जीवन मूल्यों की समालोचना होती है। कॉडवेल के अनुसार किसी विशेष सामाजिक परिस्थिति में कुछ ऐसे सामान्य नियम होते हैं जिनसे साहित्य की रचना और उसका आस्वादन दोनों ही अनुशासित होते हैं। इन नियमों में लेखक और पाठक समान रूप से प्रभावित होते हैं। ऐसे सामान्य सामाजिक नियम और साहित्य के विभिन्न रूपों पर उनके प्रभाव के अध्ययन का प्रयास इस पुस्तक में हुआ है। जब एक सस्कृति विघटित होती है, जब हम एक सामान्य विश्व दृष्टि खो देते हैं, तो सौंदर्यबोध के मूल्य भी विघटित हो जाते हैं और जीवन के मूल्यों के साथ कला के मूल्य भी खोखले हो जाते हैं। ऐसी स्थिति में एक नई कला, कला दृष्टि, विश्व दृष्टि और नवीन सौंदर्यबोध के सृजन के लिए कला के सामाजिक उत्पत्ति के सिद्धांत पर पुनर्विचार की जरूरत होती है। एक नवीन जीवन और साहित्य के विकास के लिए ऐसा विश्लेषण आवश्यक हो जाता है। 'रोमास एण्ड रियलिज्म' में उपन्यास की आलोचना में ही कॉडवेल की मौलिकता और नवीनता का दर्शन होता है। रोमास एण्ड रियलिज्म से यह भी सिद्ध होता है कि साहित्य और कलाओं में वास्तविक विरोध शास्त्रीयतावाद और स्वच्छंदतावाद में नहीं, बल्कि स्वच्छंदतावाद और यथायथावाद के बीच होता है। इसमें यथायथा और भ्रम का द्वन्द्व यथायथा और रोमास के द्वन्द्व के रूप में सामने आया है।

अंग्रेजी कविता, नाटक और उपन्यास के लगभग तीन शताब्दियों के समृद्ध विकास को करीब सौ पृष्ठों में निबन्धों में समेटने के प्रयास की जो सीमाएँ हो सकती हैं वे इस पुस्तक में भी हैं। इसलिए कॉडवेल ने इन तीन शताब्दियों के अंग्रेजी साहित्य का इतिहास न लिखकर केवल प्रतिनिधि प्रवृत्तियों, रचनाओं और रचनाकारों के विवेचन मूल्यांकन का ही प्रयत्न किया।

दूसरी महत्वपूर्ण बात यह है कि साहित्य के रूप में और शिल्प के विकास और परिवर्तन की जटिलताओं का सीधे सामाजिक-आर्थिक आधार से जोड़ने के सरलीकरण के जो खतरे हो सकते हैं उनके प्रति साग्रधान रहने के बावजूद 'रोमांस एण्ड रियलिज्म' में ऐसा सरलीकरण से उत्पन्न कमजोरियाँ मिल जाएँगी। कला और साहित्य के स्वरूप के निर्माण में सामाजिक-आर्थिक आधार की महत्वपूर्ण भूमिका को स्वीकार करने के बावजूद कला की सापेक्ष स्वतंत्रता भी विचारणीय है। कला और साहित्य के विकास में उसके अपने आन्तरिक नियम भी महत्वपूर्ण भूमिका निभाते हैं। अनेक बार सामाजिक विकास और कलात्मक विकास में असंतुलन भी होता है। इन सबके बावजूद सामाजिक परिवर्तन और साहित्य रूप के अंतर्सम्बन्ध के विश्लेषण, विभिन्न साहित्य रूपों की परस्पर प्रभावशीलता के विवचन तथा कला और साहित्य सम्बन्धी अपने नवीन महत्वपूर्ण अवधारणाओं के कारण 'रोमांस एण्ड रियलिज्म' की महत्ता सदा अक्षुण्ण रहेगी।

दुनियादारी और ईमानदारी की विडम्बना

Anyone who cannot cope with life while he is alive needs one hand to ward off a little his despair over his fate but with his other hand he can jot down what he sees among the ruins, for he sees different and more things than the others, after all he is dead in his own life time and the real survivor'

—काफ़का की डायरी, 19 अक्टूबर, 1921

मौलिक जीवन दृष्टि और असाधारण प्रतिभा वाले युगद्रष्टा कलाकार व्यावहारिक जीवन में असफल और जीवन काल में लोकप्रिय न होने पर भी अपनी रचनाओं के कारण मरने के बाद अमर होत हैं। मुक्तिबोध की जीवन-कथा समाज और अपने प्रति ईमानदार संवेदनशील साहित्यकार के जीवन की एक अविस्मरणीय टूँजड़ी है। इस टूँजड़ी के लिए उत्तरदायी स्थितियों, परिस्थितियों, शक्तियों और व्यक्तियों की सृज और पहचान मुक्तिबोध की जीवन कथा को समझाने के लिए अतिव्यापक है। मुक्तिबोध जीवन-भर जनविरोधी समाज-व्यवस्था और विचारधारा के खिलाफ संघर्ष करते रहे। समझौता के बदले संघर्ष की राह पर चलने वाला की जो हालत इस व्यवस्था में होती है, वही मुक्तिबोध की भी हुई। लेकिन यह भी सच है कि 'मनुष्य को नष्ट किया जा सकता है परन्तु उसको परास्त नहीं किया जा सकता।' (हमिग्वे)

मुक्तिबोध अपने जीवन में प्रायः उपेक्षित रहे, उनका कवि व्यक्तित्व विचारणीय कम ही समझा गया। दशक के १ टीक ही लिखा है कि 'यदा-कदा विरल अपवादों को छोड़कर प्रायः ही प्रकाशकों, संपादकों, आलोचकों और साहित्यिक-नस्त्राओं ने—वे दक्षिणपंथी हों या 'वामपंथी' या बीच के अपवाद व्यवसायी—विरुद्ध भीरुता के साथ और अज्ञान और प्रमादवश या राजनीतिक स्वार्थ और दुरादृष्टि के कारण—सदा न मिलकर इसकी उपेक्षा ही की है।' (चांद का मुह टेढ़ा है, पृ० 20)। कारण यह है कि मुक्तिबोध न तो अपने स्वार्थ के लिए किसी उ अपने मिथ्याता का सोदा करने को तैयार थे, न सुविधा के लिए समझौता करना उन्हें पसंद था और न उनके किसी का स्वार्थ ही सिद्ध हो सकता था। मौत के बाद मुक्तिबोध अचानक हिन्दी साहित्य पर छा गए। मुक्तिबोध के जीवन और साहित्य के प्रति अचानक हिन्दी-जगत में सहानुभूति

जनवादी सिद्धांतों के लिए सघष की जिदगी जीने वाले सवेदनशील कलाकार व्यावहारिक जीवन में प्रायः असफल हो जाते हैं। जो लेखक स्थिर और स्थापित व्यवस्था के अनुकूल अपने को न बदलकर समाज और साहित्य की प्रचलित व्यवस्था को तोड़कर एक नयी अधिक मानवीय व्यवस्था के लिए प्रयत्न करता है, व्यवस्था के ठेकेदार उसे प्रयत्नपूर्वक अलक्षित रखने में ही अपना कल्याण समझते हैं। समकालीन साहित्यकारों की भ्रष्टता और दलबन्दी के कारण भी कभी कभी प्रतिभाशाली कलाकार की पहचान नहीं हो पाती है। मुक्तिबोध ने अपने जमाने की साहित्यिक दलबन्दी के बटु अनुभव के बाद यह ठीक ही कहा है कि 'जो व्यक्ति साहित्यिक दुनिया से जितना दूर रहेगा, उसमें साहित्यिक बनने की संभावना उतनी ही ज्यादा बढ़ जाएगी। साहित्य के लिए साहित्य से निर्वासन आवश्यक है।' ('एक साहित्यिक की डायरी')। कुछ ऐसा भी कलाकार होते हैं जिनको व्यापक ख्याति तो मरने के बाद ही मिलती है, लेकिन उनके जीवन काल में भी कुछ पारखी व्यक्ति उनकी प्रतिभा को पहचान लेते हैं। रपाति एक सामाजिक स्थिति है, सामाजिक स्वीकृति है। कलाकार अपनी मौलिकता या अद्वितीयता के कारण भी कभी कभी लोकप्रिय नहीं हो पाते। मुक्तिबोध जनवादी विचारक कवि हैं। उनकी कविता का वस्तु तत्त्व जनवादी है लेकिन कविता की सरचनात्मक मौलिकता, नवीनता और जटिलता तथा भाषा में सहज बोधगम्यता के अभाव के कारण भी वह लोकप्रिय कवि न हो सके। वास्तव में मुक्तिबोध की कविता का वस्तु तत्त्व जिस जनता के लिए उपयोगी है उनमें से अधिकांश लोगों के लिए उनकी कविता की भाषा सहज बोधगम्य नहीं है और जिनके लिए उनकी कविता की भाषा बोधगम्य है उनमें से अधिकांश लोगों के लिए उनकी कविता में व्यक्त विचारधारा स्तरनाक है। वस्तु तत्त्व और अभिव्यजनाशिल्प के इस अन्तर्विरोध से कारण भी मुक्तिबोध की कविता भी लोकप्रिय न हो सकी। वैसे मुक्तिबोध की कविता की असंलोकप्रियता का दायित्व जितना उनके अभिव्यजनाशिल्प पर है उससे अधिक उस व्यवस्था पर है जो जनता को भीड़ समझने और भ्रूज बनाए रखने में ही अपना कुशल समझती है। जीवन में लगातार विरोधी शक्तियों में सघष करने वाले मुक्तिबोध के लिए सिसरो के शब्दों में क्या यह कहना ठीक नहीं होगा कि 'जो मरकर विजयी हुए हैं वे अगर जीवन में भी विजयी होते तो हर चीज कितनी भिन्न किस्म की होती।'।

मुक्तिबोध के जीवन में जटिलताएँ हैं और ऐसी जटिलताएँ ऐसे प्रत्येक व्यक्ति के जीवन में होती हैं जो हर प्रकार के बाहरी दबावों के बावजूद अपने विचारों के लिए सघष की जिदगी जीता है। जिदगी में सरलता या सपाउता घटा होती है जहाँ बाहरी और भीतरी द्वन्द्व और तनाव का अभाव होता है। वैसे यह कहा जा सकता है कि आजकल कलाकार ही नहीं, आम आदमी का जीवन

भी सघर्षों से खाली नहीं है। यही कारण है कि आजकल हर व्यक्ति का जीवन जटिलताओं का पुंज है। लेकिन सघर्ष और उसमें उत्पन्न होने वाली जटिलताओं के कई रूप और स्तर होते हैं। जनवादी विचारों के लिए विरोधी शक्तियों से लगातार सघर्ष करना और उसमें उत्पन्न पीड़ा को सहना एक बात है और अपने अंतर्मुख की कुठारों के द्वंद्व को ही जीवन सघर्ष मान लेना और उसमें उत्पन्न वेदना को आस्था की चीज समझकर उसका व्यवसाय करना एक भिन्न विस्मय की बात है। मुक्तिबोध जैसे कलाकार के जीवन को समझने का अर्थ है उनके जीवन के अस्तित्व सघर्ष के प्रयासों को समझना। मुक्तिबोध के जीवन सघर्ष के बाहरी रूप के साक्षी व्यक्तियों, स्थानों और परिस्थितियों के खोज के प्रयत्न में लगन और सामर्थ्य, गहरी जिज्ञासा, तत्परता और तटस्थ विवेचन की आवश्यकता है। वास्तव में मुक्तिबोध के जीवन, व्यक्तित्व और साहित्य साधना के समग्र बोध आत्मीय विवेचन और प्रामाणिक पुनर्निर्माण के लिए 'निराला की साहित्य साधना' के लेखक रामविलास शर्मा जैसे रचनात्मक चिंतक की जरूरत है।

ले मोतीराम वर्मा लक्षित मुक्तिबोध में लेखक की लगन, तत्परता और गहरी जिज्ञासा का परिचय मिलता है। इस पुस्तक के आरम्भ में रमेश मुक्तिबोध ने मुक्तिबोध के जीवन और उनके अस्तित्व सघर्ष के प्रयत्नों का संक्षिप्त लेकिन प्रामाणिक चित्र उपस्थित किया है। मुक्तिबोध के जीवन से सम्बंधित सूचनाओं की दृष्टि से यह पुस्तक का सर्वाधिक महत्वपूर्ण अंश है बल्कि यह कहा जा सकता है कि शेषपुस्तक में इसके अतिरिक्त शायद ही कोई नयी सूचना मिलती हो। यह सम्भव है कि रमेश के लेख में जिन तथ्यों की ओर संकेत किया गया है पुस्तक के अगले अंशों में उनकी पुष्टि और विस्तार ही हुआ है। मोतीराम वर्मा ने अपनी शोध यात्रा का विस्तृत विवरण डायरी के रूप में किया है। इस डायरीनुमा यात्रा वर्णन से यात्रा की कठिनाइयों की जानकारी होती है यह भी लगता है कि लेखक ढेर सारी पुस्तकें और पत्रिकाएँ लेकर एक सच्चे विद्यार्थी की भाँति शोध यात्रा पर निकला है। कहीं कहीं डायरीनुमा उपयासों के समान यह मजेदार भी लगता है। लेकिन यह भी साफ है कि ऐसे स्थलों पर लक्ष्य असंक्षिप्त हो गया है और यात्रा वर्णन ही लक्ष्य बन गया है। इस यात्रा वर्णन से ही पता लगता है कि मुक्तिबोध के साहित्य का एक बड़ा हिस्सा अब भी अप्रकाशित है। विभिन्न पत्र पत्रिकाओं में विशेषतः नया खून में, मुक्तिबोध ने अपने नाम से और कभी कभी छद्म नाम से भी समसामयिक सामाजिक राजनीतिक और साहित्यिक समस्याओं तथा राष्ट्रीय-अंतराष्ट्रीय गतिविधियों पर जो कुछ लिखा है वह सब असंग्रहित है। मुक्तिबोध के जीवन, विचारधारा और साहित्य को समझने में ऐसी सामग्री से काफी मदद मिल सकती है इसलिए इनका संग्रह आवश्यक है। इस यात्रा वर्णन से यह भी पता चलता है कि विभिन्न पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित मुक्तिबोध की ढेर सारी कविताएँ

यह बहा बिखरी पड़ी हैं, उनका भी संग्रह और प्रकाशन जरूरी है। इन कविताओं के संग्रह और प्रकाशन के समय इस पर ध्यान देना जरूरी है कि उनमें भी पाठ भेद की समस्या उसी तरह न रह जाय जिस तरह 'चाद का मुह टेढ़ा है' में है। 'चाद का मुह टेढ़ा है' की दो लम्बी कविताएँ 'चम्बल की घाटी में' और 'घोंघरे में' क्रमशः अगस्त और नवम्बर, 1964 की 'कल्पना' में प्रकाशित हैं। 'कल्पना' में प्रकाशित इन रचनाओं के पाठ से 'चाद का मुह टेढ़ा है' में प्रकाशित इन कविताओं के पाठ में अंतर है। संभव है दूसरी कविताओं में ऐसा ही पाठ भेद हो। ऐसा कैसे और क्या हुआ? यह जाश्चयजनक लगता है कि देखते ही देखते मुक्तिबोध कबीरदास हो गए। इस यात्रा वणन में भावुकता से वचन के प्रयास के दावे के बावजूद मोतीराम वर्मा कई बार भावुक तो हुए ही हैं, वही कभी मुक्तिबोध में सम्पूर्ण रचनाओं और व्यक्तियों के सम्पर्क में आन पर वे सोच विचार में भी पड़ गए हैं। इस डायरी में गरीबी, मुहल्लों, नली, मन्दिर, देवी-दयता और जीधड़ यात्रा का वणन पढ़कर तो यही लगता है कि 'देवार का इतिवृत्त' लिखकर 'पने गिराज' ब्रिय गए हैं।

'लक्षित मुक्तिबोध' का सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण अंश 'निवेदित साक्षात्कार' का है। मुक्तिबोध के आरम्भिक जनो और मित्रों में मिलकर मुक्तिबोध के जीवन के बारे में उनकी प्रतिप्रियाओं को उन्हीं के शब्दों में दिया गया है। 'निवेदित साक्षात्कार' को पढ़ने में यह जाहिर होता है कि मुक्तिबोध जैसे साहित्यकार के करीब होने, रहने या जीने मात्र से ही उनको ठीक-ठीक समझना पितना मुश्किल है। पहला साक्षात्कार शरतचन्द्र मुक्तिबोध का है। 'शरतचन्द्र मुक्तिबोध, मुक्तिबोध के छोटे भाई हैं, उनके काफी करीब रहे हैं, मराठी के लेखक हैं और उन्होंने मुक्तिबोध की कविताओं का मराठी में अनुवाद भी किया है। इसलिए उनसे मुक्तिबोध के बारे में प्रामाणिक और महत्त्वपूर्ण जानकारी मिलने की उम्मीद की जा सकती है। उनका एक सम्मरण मेरे बड़े भाई साहब 'राष्ट्रवाणी' के 'मुक्तिबोध स्मृति श्रवण' में निवृत्त था। वह सम्मरण अच्छा और प्रभावशाली लगा था। 'लक्षित मुक्तिबोध' में उन्हीं मुक्तिबोध के शब्दों में जो कुछ कहा है उससे मुक्तिबोध की दूसरी ही तस्वीर आती है जिनका दूसरी पुरस्कर्ता दूसरे व्यक्तियों के मुक्तिबोध संबंधी सम्मरणों और प्रतिप्रियाओं में कोई भेद नहीं बैठता। मुक्तिबोध जैसे लोग वही वही समाज, परिवार और अपना भाग्य भी एक साथ ही संघर्ष करने के लिए मान्य हो रहे हैं। लोग में परिवार के मोर्चे पर लड़ना सभी धर्म मुद्रित होता है क्योंकि एक ही व्यक्ति पारिवारिक संरचना में निहित निजी स्तर पर सामना करता है दूसरे दूसरे लड़ाई में सामना कोई बहुत बड़ा उद्देश्य भी नहीं होता और तीसरे सभी मोर्चे पर लड़ी हो। वह बांग्लादेश भी लड़ने वाला नहीं की सर्वाधिक सम्मानित रहती है। मुक्तिबोध पारिवारिक संरचना के काफी दिक

हुआ थे। शरतचन्द्र मुक्तिबोध की सूचनाएँ महत्वपूर्ण हैं लेकिन मुक्तिबोध के व्यक्तित्व और वृत्तित्व के बारे में उनकी राय नितांत निजी ही मानी जाएगी। मुक्तिबोध के जीवन में एक बुद्धिजीवी मार्क्सवादी की कमजोरियाँ हो सकती हैं लेकिन वे वेदना की खेसी धारण करने वाले व्यक्ति नहीं थे।

प्रभाकर माचवे ने मुक्तिबोध पर अग्रणी भी लिखा है। वे यहाँ मुक्तिबोध को 'एलिऐनेगान का बेस' कहते हैं। मुक्तिबोध के वहाने माचवे ने मार्क्सवाद के बारे में भी अपनी राय दे दी है। मार्क्सवाद के बारे में माचवे की राय है कि 'खंडित व्यक्तित्व के लिए मार्क्सवाद उपयोगी दशन है।' क्या ही अच्छा होता अगर वे यह भी बतला देते कि पूरा व्यक्तित्व के लिए कौनसा दशन उपयोगी है? क्या पूरा व्यक्तित्व के लिए कोई भी दशन जरूरी है ही नहीं? नमिचन्द्र जैन के स्मरण से मुक्तिबोध के वैचारिक विकास क्रम का पता चलता है। नमिचन्द्र जैन के पास मुक्तिबोध के पत्र हैं जिनमें से कुछ 'आलोचना' में छपे हैं और शेष पत्रों का प्रकाशन जरूरी है। उन पत्रों से मुक्तिबोध के जीवन और व्यक्तित्व के बारे में नयी जानकारी मिलेगी। नमिचन्द्र जैन की शिष्यायत है कि 'कुछ भी यहाँ हिंदी में कहना खतरे से खाली नहीं है।' ऐसी ही शिष्यायत शरतचन्द्र मुक्तिबोध की भी है। यह विचारणीय है कि हिंदी जगत् को ऐसा किसने बना दिया है जहाँ कुछ भी कहना खतरे से खाली न हो? लेकिन सब कहने के लिए 'अभिव्यक्ति के खतरे' उठाना क्या साहित्यकार का दायित्व नहीं है?

रोहिणीकुमार चौबे का कहना है कि मुक्तिबोध अपने ढंग से ही सही, एक कम्युनिस्ट की तरह जिए और मरे। मुक्तिबोध के स्मरणों, लेखों, आलोचनाओं तथा उनकी स्मृति में आयोजित समारोहों में प्रायः इस सचार्ड का कहना किसी ने जरूरी नहीं समझा कि मुक्तिबोध एक कम्युनिस्ट थे। कुछ लोग तो जान बूझकर मुक्तिबोध को कम्युनिस्ट या मार्क्सवादी के अतिरिक्त और सब-कुछ मानने को तैयार हैं। राहुलजी के साथ भी ऐसा ही हुआ था। मुक्तिबोध के साहित्य में मार्क्सवादी विद्वद दृष्टि है या नहीं और अगर है तो कितनी और किस तरह की, यह तो उनमें साहित्य में ही देखा समझा जा सकता है। लेकिन वे जीवन में भी लम्बे समय तक कम्युनिस्ट पार्टी के वाक्यादा सदस्य रहे। 1942 में उज्जैन में उन्होंने प्रगतिशील संघ की स्थापना की, 1944 के अंत में राहुल जी की अध्यक्षता में फासिस्म विरोधी लेखक कांग्रेस का आयोजन किया और 1946 में 'यू.एन. के गुप्त सचिव' रहें। इन सब तथ्यों से आँख मूंद लेने में जितनी उदारता लगती है उससे अधिक धूतता है। यह अजीब विडम्बना है कि राहुलजी और मुक्तिबोध कम्युनिस्ट होने का कारण जिनके विरोध की मार सहल रहे वे ही उनकी मृत्यु के बाद उनको कम्युनिस्ट मानने से ही इन्कार करने लगे। रोहिणीकुमार चौबे और जीवनलाल वर्मा 'विद्रोही' की निश्चित राय है

कि मुक्तिबोध वम्पुनिस्ट थे। इन दोनों व्यक्तियों के स्मरण से मुक्तिबोध के राजनीतिक जीवन और गतिविधियों का ज्ञान तो होता ही है, शरत्चन्द्र के साक्षात्कार से उठन वाले सवाल के जवाब भी मिल जाते हैं। मुक्तिबोध के जीवन की अंतरंग गतिविधियों की जानकारी शैलेन्द्रकुमार की बातों से होती है। जीवनलाल वर्मा 'विद्रोही' का विचार है कि मुक्तिबोध के साहचर्य के कारण ही उनके सामंती विरुद्ध के मस्कार मिट गए जब कि शरत्चन्द्र मुक्तिबोध का सवाल है कि 'भाई साहब के व्यवहार में सामंती ठाठ का हल्का सा रंग था। इसे आप सामंती एन्टीट्यूड कह सकते हैं।' वर्मा के कथन से यह भी मालूम होता है कि कई नौकरियां करने और छोड़ने के पीछे सचाई यह नहीं थी कि मुक्तिबोध कहीं टिकना ही नहीं चाहते थे, बल्कि वास्तविकता यह है कि उन्हें टिकने ही नहीं दिया गया। नतीजे की परवाह न करके अयाय के खिलाफ लड़ पढ़ने की उनकी आदत को ही कुछ लोगो ने अव्यावहारिकता भी कहा है। ठीक इसी तरह कुछ लोगो ने निराला की मस्ती और फक्कड़पन को ही उनकी आर्थिक दुदशा का कारण बताया था। मुक्तिबोध की आर्थिक दुदशा वा एक ममरुपशी चित्र मेघनाथ कनोजी के साक्षात्कार से उभरता है। मुक्तिबोध का कोट जैसी मामूली चीज भी जीते जी उपलब्ध न हो पाई। जबलपुर के एक साहित्यिक समारोह में वे श्री कनोजी का ही कोट मागकर ले गए थे। इसके बावजूद कुछ लोगो की राय में मुक्तिबोध की आर्थिक दुदशा वास्तविक नहीं, बनावटी थी। मुक्तिबोध अपने आसपास के नए लेखकों में लोकप्रिय थे क्योंकि वे नए लेखकों को उत्साहित करते थे और 'सधपरत निम्न मध्यवर्गीय बुद्धिजीवी और साहित्य-प्रेमी अपना सघन मुक्तिबोध में घटित होता हुआ पाते थे।' ('लक्षित मुक्ति बोध' पृ० 182)

इस पुस्तक के अंत में पत्राचार के अंतरगत मुक्तिबोध की बहानी 'विप्राय' के सदन में बहोजी का पत्र इस बात का प्रमाण है कि किसी रचना को लेखक की आत्मकथा या किसी दूसरे व्यक्ति की जीवनकथा समझकर आलोचना करने पर कितने गलत निष्कर्ष निकलते हैं। किसी भी रचना के आधार के रूप में लेखक के जीवन और परिवेश की वास्तविकता ही होती है लेकिन यह लेखक के व्यक्तिगत मदभों से मुक्त होकर ही साहित्य बन पाती है। उपमास या बहानी में पात्र और घटनाएँ लेखक के निजी अनुभवों के उत्पन्न होकर भी प्रतिनिधि पात्रों में घटना के रूप में ही पाठकों के अनुभव का हिस्सा बन पाते हैं। 'विप्राय' में पात्र और घटनाएँ मात्र एक हिंदुस्तान में हर जगह मिल जायेंगे और मिलती ही रहते हैं। लेखक समाज व्यवस्था की सामान्य वास्तविकताओं के चित्रण के लिए विशेष पात्रों और घटनाओं का सहारा लेता है। प्रेमचंद की बहानी 'मोरेगा घरानी' में व्यवस्था के एक आय पर चोट है और 'विप्राय' में हमारे घर के अंदरूनी

बहानियां में 'बिंसी की निंदा या उपहास करने के लिए कहानी का आशय' नहीं लिया गया है क्योंकि प्रेमचंद और मुक्तिबोध जैसे लेखकों की निगाह व्यक्ति में अधिक व्यवस्था पर होती है।

वर्तमान व्यवस्था में सच कहने की कोशिश करना कितने जोरिम का काम है, यह मुक्तिबोध की पुस्तक 'भारतीय इतिहास और संस्कृति' के प्रकाशन और उस पर मध्यप्रदेश की सरकार द्वारा 19 गिंतम्बर, 1962 को प्रतिबंध लगाए जाने से साबित होता है। यह मुक्तिबोध के साहित्यिक जीवन की एक अविस्मरणीय घटना है। 'इस पुस्तक के विरोध में आंदोलन हुए, परचेबाजी हुई कुछ नगरों में पुस्तक की होली जलाई गई, साम्प्रदायिक तत्त्वों ने उग्र विरोध किया।' (तारसप्तक, द्वितीय संस्करण, पृ० 4)। मुक्तिबोध इस घटना से निश्चय ही बहुत मर्माहत हुए। 'लक्षित मुक्तिबोध' से इस महत्त्वपूर्ण घटना के घाटे में कोई खास जानकारी नहीं मिलती। उम्मीद थी कि इस पुस्तक में मुक्तिबोध के आत्मीय जनो और मित्रों से इस घटना का विस्तृत परिचय मिलेगा। यह घटना क्या हुई? क्यों हुई? मुक्तिबोध के पक्ष और विपक्ष में क्या क्या हुआ? इन सब बातों को प्रकाश में लाना जरूरी है। मुक्तिबोध ने इस घटना के सम्बन्ध में अठारह पृष्ठों में अपनी प्रतिज्ञा भी लिखी है, उसका भी प्रकाशन जरूरी है। इस घटना के घोर के प्रकाशन से कई व्यक्तियों के चरित्र और मुक्तिबोध से उनके सम्बन्धों की वास्तविकता भी सामने आएगी। भविष्य में मुक्तिबोध के जीवन और व्यक्तित्व की खोज करने वालों के लिए लक्षित मुक्तिबोध' कच्चे माल के रूप में महत्त्वपूर्ण है। वर्तमान समाज व्यवस्था में समाज और अपने प्रति ईमानदार व्यक्ति के सामने, एक कवि के क्षात्री में, केवल दो ही विकल्प हैं—वेमग्न जीना या सुकरात की तरह जहर पीना। जो बेसबब जीना पसंद नहीं करते उह सुकरात की तरह जहर पीना ही पड़ता है—निराला, राहुल और मुक्तिबोध की जिंदगी की यही कहानी है।

मुक्तिबोध का आलोचनात्मक सघर्ष

दुनिया भर के आलोचना के इतिहास में आलोचना के विकास में रचनाकार आलोचकों का महत्वपूर्ण योगदान रहा है। वैसे तो रचनाकारों की आलोचनात्मक चेतना के प्रमाण उनकी रचनाओं में बहुत पुराने जमाने से मिलते हैं लेकिन माधव रचनाकार आलोचक आधुनिक युग की देन हैं। रचनाकारों ने आधुनिक युग में आत्मरक्षा की भावना में पीड़ित होकर आलोचना लिखने का काम किया है और आलोचकों द्वारा अपनी उपेक्षा के उत्तर के रूप में भी आलोचना लिखने का दायित्व सभाना है। यह भी देखा गया है कि अपने समय के आलोचनात्मक व्यवहार की असमर्थता को देखकर भी रचनाकार आलोचना के मैदान में उतरे हैं। कई बार रचनाकार अपनी रचनात्मक प्रवृत्ति या आंदोलन को स्थापित करना, समझाने और व्यापक रूप से ग्राह्य बनाने की कोशिश करते हुए मजबूरी में आलोचक बने हैं। यह भी देखा गया है कि रचनाकार आरोधी रचनादृष्टि में आलोचनात्मक सघर्ष करते हुए आलोचना के विकास में सहायक हुए हैं।

रचनाकार आलोचक, चाहे सिद्धांत निर्माण का प्रयत्न करें या व्यावहारिक आलोचना का, दोनों में ही उनके अपने रचनात्मक अनुभव के सहयोग की मुख्य भूमिका होती है, उनके रचनात्मक अनुभव के निष्पत्ति ही आलोचना में प्रकट होत हैं। यही रचनाकारों की आलोचना के सामर्थ्य और सीमा का बुनियादी कारण है। रचनाकार आलोचक की आलोचना बहुत कुछ उसकी रचनादृष्टि से अनुगमित होती है इसलिये उसकी रचनादृष्टि की शक्ति और सीमा आलोचना की शक्ति और सीमा बन जाती है। रचनाकार आलोचक अपनी रचनादृष्टि के अनुसार ही परम्परा और समकालीन रचनाशीलता की व्याख्या करता है और सिद्धांत निर्माण का प्रयत्न भी करता है।

पूँजीवादी समाज व्यवस्था के तीव्र वग-मघर्ष के काल में आलोचना विचारधारात्मक सघर्ष का एक महत्वपूर्ण साधन है। शासक-वर्ग के सेवक रचनाकार और आलोचकों ने आलोचना का ऐसा उपयोग किया है और शासक वर्ग के विचारधारात्मक प्रभुत्व में विस्फोट सघर्ष करने वाले रचनाकार और आलोचकों ने भी आलोचना के हथियार का इस्तेमाल किया है। किसी युग के साहित्य और

कला के क्षेत्र के आलोचनात्मक सघर्ष को 'गुद साहित्य' की सीमा के भीतर सीमित रखने का प्रयत्न व करता हूँ जो साहित्य-मसार की पूर्ण स्वायत्तता में विश्वास करते हैं और साहित्य का सामाजिक सदर्थों से दूर रखना चाहते हैं। लेकिन जहाँ यह मानते हैं कि 'वाक्य साधना, अधिकतर, वाक्य रचना के क्षेत्र के बाहर होती है' (मुक्तिबोध), वे साहित्य और कला के क्षेत्र के आलोचनात्मक सघर्ष को साहित्य के बाहर के व्यापक सांस्कृतिक और विचारधारात्मक सघर्ष तक ले जाते हैं और साहित्य की आलोचना को अपने समय और समाज की आलोचना के रूप में विन्यासित करते हैं। हिन्दी आलोचना के क्षेत्र में यही काम मुक्तिबोध ने अपने आलोचनात्मक सघर्ष के माध्यम से किया। मुक्तिबोध ने अपने आलोचनात्मक सघर्ष के दौरान ही रचना और आलोचना से सम्बद्ध विभिन्न समस्याओं के बारे में जो महत्वपूर्ण और मौलिक चिन्तन किया है उसके आधार पर वे गंगाधर रामचन्द्र शुक्ल के बाद हिन्दी के सबसे बड़े साहित्य-विचारक सिद्ध होते हैं। उनके साहित्य चिन्तन से हिन्दी के मार्क्सवादी साहित्य शास्त्र और सौन्दर्यशास्त्र के विकास का मार्ग प्रशस्त हुआ है। उन्होंने अपने आलोचनात्मक सघर्ष के दौरान ही हिन्दी आलोचना की भाषा को नये पारिभाषिक शब्दों से समृद्ध किया है।

इस निबंध का उद्देश्य मुक्तिबोध के साहित्य चिन्तन के सभी पक्षों पर विचार करना नहीं है। इस निबंध में केवल यह देखने का प्रयास किया गया है कि मुक्तिबोध ने आलोचना को किस सीमा तक अपने समय और समाज के विचारधारात्मक सघर्ष का साधन बनाया है और उन्हीं इस महत्वपूर्ण काम में कितनी सफलता मिली है।

आप 'रचनाकारों के सदम में साधना' और 'सघर्ष' की बातें बहुत की जाती हैं। कुछ लोगों के लिये तो इन शब्दों का प्रयोग महज अलंकार के रूप में ही होता है। जीवन की वास्तविकता के रूप में उनके दमन कुछ घोंडे से रचनाकारों के जीवन और साहित्य में ही होते हैं। प्रेमचंद निराला और मुक्तिबोध जैसे रचनाकारों के साहित्य में सघर्ष और साधना की अग्निदीक्षा से सिद्ध खरेपन की चमक है। सघर्ष और साधना की यह कहानी अनेक दूसरे जनवादी लेखकों के जीवन और साहित्य की भी कहानी है। दुनियादारी और समझौदारों के सहारे सफलता के चक्करदार जीनों पर चढ़ते हुए सुख और सुविधा के वृत्तुवमीनार की सर्वोच्च सीढ़ी तक पहुँचे हुए लेखक जीवन में चाहें जितने सफल दिखाई दें रचनाशीलता के स्तर पर वे असफल ही रहेंगे। लेकिन दुनियादारी और ईमानदारी की बिड़बना में पिसते हुए अवसरवादी दुनिया के गणित से वंचित, सघर्ष की अग्निदीक्षा से गुजरने वाले लेखक जीवन में असफल होकर

भी अपनी जनवादी रचनाओं के कारण रचनाशीलता के स्तर पर सफल और साधक सिद्ध होते हैं।

मुक्तिबोध ने उस समय लिखना प्रारम्भ किया था जब छायावाद का अवसान और प्रगतिवाद का उत्थान हो रहा था। छायावाद का काल भारतीय जनता के राजनीतिक, सामाजिक जागरण का काल था और इस जागरण की अभिव्यक्ति छायावाद की रचनाशीलता में हो रही थी। प्रगतिवाद के दौर में भारतीय जनता की जागृत चेतना, सघषशील चेतना में बदल रही थी और प्रगतिवादी साहित्य में जनता की सघषशील चेतना की अभिव्यक्ति हो रही थी। मुक्तिबोध की साहित्य चेतना के निर्माण में इन दोनों आंदोलनों का योगदान है। सन् 1945 का भारतीय जनता के जीवन में महत्वपूर्ण स्थान है, मुक्तिबोध के जीवन में भी इस वर्ष का क्रांतिकारी महत्व है। 1942 में ही मुक्तिबोध का मार्क्सवाद की ओर झुकाव हुआ। मुक्तिबोध ने एक व्यवस्थित विश्वदृष्टि अर्जित करने के लिए गहन आंतरिक सघष और तलाश के फलस्वरूप मार्क्सवादी दृष्टि को अपनाया था। इसलिए वे जीवन भर मार्क्सवादी साहित्य विचारक और रचनाकर्ता रहे। उनके जमाने के अनेक दूसरे लेखक जैसे अचानक और अनायास मार्क्सवाद की ओर लपके थे जैसे ही कुछ दिनों बाद अचानक दूसरी ओर मुड़ गये। मार्क्सवाद के रूप में मुक्तिबोध को एक वैज्ञानिक और ओजस्वी दृष्टिकोण प्राप्त हुआ, जिसने सहारे के अपने समय के समाज और जीवन की वास्तविकताओं, समस्याओं और विचारधारात्मक सघष को ही नहीं, इतिहास और परम्परा को भी ठीक से समझने में सफल हुए। एक मार्क्सवादी रचनाकार और विचारक अपने समय की समाज व्यवस्था और सांस्कृतिक व्यवस्था की ऐतिहासिक स्थिति की पहचान करता है और पहचान बताता है, वह वर्तमान के विचारधारात्मक सघष में अपनी भूमिका निभाता है, और इन सबके साथ ही वर्तमान के विचारधारात्मक सघष और भावी विकास के लिए परम्परा तथा इतिहास का पुनर्मूल्यांकन भी करता है। प्रगतिशील आलोचना के लिए इतिहास और परम्परा का विवेकपूर्ण मूल्यांकन विशेष जरूरी है, क्योंकि अगर जनता के मुक्ति सघष के सन्दर्भ में इतिहास और परम्परा के जीवित मूल्यों और जनवादी तत्वों का मूल्यांकन और उपयोग नहीं होगा तो शोषक शासन वर्ग जनता के मुक्ति सघष के विरुद्ध इतिहास और परम्परा का दुरुपयोग करेगा। मुक्तिबोध ने अपने आलोचनात्मक सघष का प्रारम्भ हिन्दी साहित्य के अपने समीपवर्ती इतिहास और परम्परा के पुनर्मूल्यांकन में ही किया था। इस काम के लिए मुक्तिबोध ने छायावाद की प्रतिनिधि रचना कामायनी का पुनर्मूल्यांकन किया।

छायावाद के प्रति मगध मुक्तिबोध के मन में बहुत गहरे और गंभीर रूप में आलोचनात्मक भावनाएँ थीं। उनकी आलोचना और रचना में यह भावना

प्रमाण बड़ी आसानी से मिल सकता है। मुक्तिबोध न प्रेमचंद और छायावाद के काल के द्वारे में लिखा है कि वह भारतीय समाज के प्रातिवारी आन्दोलन का काल था, प्रेमचंद में इस सामाजिक प्राति की सुगम अभिव्यक्ति हुई है और छायावाद में वह प्राति व्यक्तित्ववाद के द्वारे में प्रकट हुई है। मुक्तिबोध के अनुसार यह व्यक्तित्ववाद एक बेदना के रूप में सामाजिक गर्भितार्यों का लिये हुआ था। छायावाद में जो सामाजिक गर्भितार्य से उनसे मुक्तिबोध का लगाव था प्रेम था और जो व्यक्तिवाद था उससे उनका अलगाव था, विरोध था।

मुक्तिबोध का छायावाद और उसकी प्रतिनिधि रचना 'कामायनी' से जो लगाव था उसके परिणामस्वरूप ही उन्होंने सम्ये समय तक 'कामायनी' का अध्ययन करने किया और उस पर पुनर्विचार करने का प्रयत्न उठाया। 'कामायनी एक पुनर्विचार' के पहले भी मुक्तिबोध न कामायनी एक अध्ययन नाम की एक पुस्तक लिखी थी, उसका प्रकाश भी हुआ था। लेकिन लगता है मुक्तिबोध को अपने इस आलोचनात्मक प्रयास से संतोष नहीं था इसलिए यह पुस्तक लगभग अज्ञात ही रह गयी। 'कामायनी एक पुनर्विचार' में दुनियादी बातें यही हैं जो कामायनी एक अध्ययन में हैं, कामायनी एक पुनर्विचार में उन बातों का विकास और विस्तार दिखायी देता है और आलोचना पद्धति अधिक सुव्यवस्थित दिखायी देती है। कामायनी से मुक्तिबोध के लगाव का एक प्रमाण यह भी है कि जनवरी, 1964 की कल्पना के 'उपशी विवाद' में भाग लेते हुए जहाँ 'अन्धी की तीखी आलोचना के लिए उन्होंने भगवतशरण उपाध्याय की प्रशंसा की है वहीं 'राह चलत कामायनी की निंदा कर डालने' के लिये भगवतशरण उपाध्याय की आलोचना की है।

प्रश्न यह है कि क्या मुक्तिबोध न केवल अपने निजी लगाव के कारण कामायनी पर पुनर्विचार का प्रयत्न किया है या इस प्रयत्न के कुछ व्यापक सामाजिक, साहित्यिक और विचारधारात्मक अभिप्राय हैं? निश्चय ही मुक्तिबोध न कामायनी से अपने लगाव के कारण ही उस पर पुनर्विचार का प्रयास नहीं किया था, उस प्रयास के अनेक विचारधारात्मक और साहित्यिक कारण थे।

स्वाधीनता के बाद की हिन्दी कविता के इतिहास में प्रयोगवाद और नयी कविता के आधुनिकतावादियों ने या तो इतिहास और परम्परा से मुक्ति की घोषणा की, क्योंकि इतिहास और परम्परा का बोध उन्हें बोझ प्रतीत होता था या फिर अपनी बलावानी रचनादृष्टि और प्रतिनिध्यावादी सामाजिक विचारधारा का औचित्य सिद्ध करने के लिए उन्होंने परम्परा का दुरुपयोग किया। इस प्रकार के नारायण साहू के लेख 'लघु मान' देखा जा सकता है। उस समय दूसरे का एक नया कविता पर १५५ पं.

बार छायावाद की निंदा करते थे, जबकि नयी कविता की व्यक्तिवादी धारा में छायावाद से अधिक रुचि मिलती, व्यक्तिवाद, रहस्यवाद और यथाथ से पलायन की प्रवृत्ति थी। मुक्तिबोध ने कामायनी की आलोचना लिखते नयी कविता की व्यक्तिवादी धारा के बतियों तथा आलोचकों द्वारा परम्परा के दुरुपयोग का विरोध किया। उन्होंने 'कामायनी' में व्यक्त सामाजिक यथाथ और सामाजिक अभिप्रायों का विश्लेषण करते हुए इस धारणा का भी खण्डन किया कि छायावाद का अपने समय के सामाजिक यथाथ से कोई सम्बन्ध नहीं था। 'कामायनी' की आलोचना का एक कारण यह भी था कि पुराने रसवादी और कलावादी आलोचक 'कामायनी' का नयी रचनाशीलता के खिलाफ एक हथियार के रूप में प्रयोग कर रहे थे। मुक्तिबोध ने प्रगति विरोधी रसवादी और कलावादी आलोचकों के हाथों 'कामायनी' के दुरुपयोग का विरोध करने के लिए उनकी व्यवस्थित आलोचना लिखने का प्रयत्न किया। मुक्तिबोध ने 'कामायनी' के सहारे नयी रचनाशीलता का विरोध करने वाले पुराणापयी आलोचकों के झगड़ों का भेद सोलते हुए लिखा है कि "प्रसादजी की कामायनी रसवादी छायावादी पुराण पथियों के हाथ में नयी प्रगति शक्तिमयों के विरुद्ध एक अस्त्र बन गई। भाववादी आलोचकों ने प्रसादजी से आगे बढ़ कर कामायनी या रहस्यवादी मनोवैज्ञानिक अथ सामाया और उसके उपयोगी तत्वों को प्रच्छन्न कर दिया। उन्होंने कामायनी के सम्बन्ध में हर तरह की ऊँचे विस्मय की गलतफहमियाँ फैलायीं। ('कामायनी एक पुनर्विचार' पृ० 138)

मुक्तिबोध ने कहा कि रसवादी पुराणपथी भाववादी आलोचकों की चर्चा की है, उनके प्रमुख प्रतिनिधि नन्ददुलारे राजपेयी थे, इसलिए मुक्तिबोध ने उनको अपने आश्रम का निशाना बनाया। मुक्तिबोध का उद्देश्य एक ओर सामंती और गुजरा (रसवादी और मनोवैज्ञानिक) आलोचना दृष्टियों का खण्डन करना था, जो कामायनी की आह में नयी प्रगतिशील शक्तियों का विरोध कर रही थी, और दूसरी ओर कामायनी के रहस्यवादी अर्थों का खण्डन करना था। मुक्तिबोध का एक और उद्देश्य कामायनी के बारे में फुलाई गई तरह-तरह की गलतफहमियाँ को दूर करना और कामायनी के उपयोगी तत्वों को सामने लाना था। मुक्तिबोध ने उन आलोचकों की अमतिष्ठत की ओर भी संकेत किया है जो यास्तविक जीवन की उपस्था करने केवल कृति की राह में गुजर कर या कृति में ही आनाचना की राहों का अन्वेषण करते छायावाद की आलोचना करते थे। ऐसे आलोचकों के बारे में मुक्तिबोध ने लिखा है कि 'छायावाद की आलोचना करने वाले हमारे महान आलोचक छायावाद का निःसहाय बच्चे हैं। छायावादी सम्मोह और उनके अद्वैतवादी प्रयास ग्राह्यविक आलोचना के मानदण्ड नहीं हैं। इन सम्मोहों, कल्पनास्वप्ना का आत्मक लिखने...

है। 'यहाँ मुक्तिबोध ने ददुलार बाजपयी के अतिरिक्त शांतिप्रिय द्विवेदी जैसे आलोचना को भी याद कर रहे हैं। व्यक्तिवादी आलोचना का एक रूप मनोवैज्ञानिक आलोचना में दिखाई पड़ता है। हिंदी में इस मनोवैज्ञानिक आलोचना के प्रचारक डा० नगेन्द्र ने महादेवी वर्मा की बात दोहराते हुए बहुत पहले छायावाद को 'स्थूल के प्रति सूक्ष्म का विद्रोह' कहा था। मुक्तिबोध ने इस अत्यंत प्रचलित लटवे को याद करते हुए लिखा है कि 'छायावाद को स्थूल के प्रति सूक्ष्म का विद्रोह कहना बेमानी है' क्योंकि हमसे छायावाद को कोई ऐतिहासिक सामाजिक या साहित्यिक विशेषता सामन नहीं आती। मुक्तिबोध ने कामायनी को ऐतिहासिक महाकाव्य मानकर उसमें वैदिकालीन युग प्रवृत्तियों को खोजने वाली आलोचना को गिराधार और भ्रामक घोषित किया है।

मुक्तिबोध ने कामायनी की आलोचना करने के लिए आलोचना का एक नया व्यवस्थित संज्ञात्मक ढांचा और नयी पद्धति का निर्माण किया। उन्होंने मूल्यवाक्य की प्रक्रिया और मूल्य नियम का आधार भी सामने रखा है। मुक्तिबोध ने रचना की उत्पत्ति के ऐतिहासिक सामाजिक परिवेश, रचना की अंतःप्रकृति और रचना के बलात्मक प्रभाव के विश्लेषण को आलोचना की सुव्यवस्थित पद्धति के लिये आवश्यक माना है। मुक्तिबोध ने कामायनी के कलात्मक सौंदर्य का विश्लेषण नहीं किया है, उन्होंने उसकी अंतर्वस्तु को ही आलोचना का विषय बनाया है। मुक्तिबोध ने कामायनी में व्यक्त जीवन मूल्य, विषय दृष्टि और यथावयोध का विश्लेषण मूल्यवाक्य करते हुए अपनी सफल वस्तुवादी आलोचना दृष्टि का प्रमाण दिया है।

मुक्तिबोध में कामायनी को एक विशाल फटेसी माना है और एक फटेसी के रूप में ही उसकी व्याख्या की है। इस विषय के प्रारम्भ में ही कहा गया है कि रचनाकार आलोचक की आलोचना उसकी रचना दृष्टि में अनुशासित होती है। कामायनी को एक विशाल फटेसी मानकर उसके विश्लेषण और मूल्यवाक्य में प्रवृत्त हान के पीछे मुक्तिबोध की अपनी रचना दृष्टि सक्रिय दिखाई देती है। मुक्तिबोध ने स्वयं अपनी रचनाओं में फटेसी का कुशलता से प्रयोग किया है और फटेसी में काय रचना की प्रकृति और परिणतियों से पूरी तरह परिचित होने के कारण ही उन्होंने कामायनी का एक विशाल फटेसी के रूप में सफल विश्लेषण किया है। उन्होंने लिखा है, 'प्रसादजी ने कामायनी में एक विशाल फटेसी के अंतर्गत स्वानुभूत जीवन समस्या को एक परिवेश से सलग्न कर उपस्थित किया है तथा उस जीवन समस्या का स्वचिंतित दार्शनिक निदान प्रस्तुत किया है। यह जीवन समस्या, फटेसी रूप में उपस्थित होकर फटेसी के नियमों में बंधकर अपने मूल वास्तविक जीवन सद्म को अर्थात् अपने मूल वास्तविक मानव संबंध क्षेत्र को—जिससे कि वह आवश्यक सबंध

रखती है—मूमिगत बना चुकी है—उस क्षेत्र को मध्य में डालकर ही वह समस्या कल्पना चित्रों के रूप में उद्घाटित हुई है और कल्पना के गति नियमों में बंध गई है"। (पुनर्विचार—पृ० ४) मुक्तिबोध इस बात से अपरिचित नहीं थे कि फटेसी का शिल्प बुनियादी तौर पर भाववादी रोमैटिक शिल्प होता है, लेकिन उनकी यह भी मायता है कि भाववादी रोमैटिक शिल्प के अंतर्गत भी जीवन को समझने की दृष्टि यथायवादी हो सकती है। कामायनी में यही हुआ है।

मुक्तिबोध ने कामायनी में व्यक्त यथायचेनना, जीवन मूल्य और विद्वद्दृष्टि की विस्तृत समीक्षा की है। उनके अनुसार 'कामायनी' जीवन की पुनरचना है, ऐसे जीवन की पुनरचना कि जिस जीवन के प्रति लेखक अत्यंत दीर्घकाल से सचेतनात्मक प्रतिक्रिया करता आया हो। यही कारण है कि कामायनी में फटेसी के आत्मपरक शिल्प में 'एक विशेष कालखण्ड के भीतर उपस्थित व्यापक वास्तविकता को एक विशाल कल्पना चित्र द्वारा प्रस्तुत किया गया है।' मुक्तिबोध का कहना है प्रसादजी को अपने समय की पूँजीवादी समाज व्यवस्था की वास्तविकताओं, समस्याओं और विवृतियों का गहरा ज्ञान था और इन सब की अभिव्यक्ति कामायनी में हुई है।

कामायनी में मनु और श्रद्धा के चरित्र के माध्यम से जिस व्यक्तिवाद और श्रद्धावाद की प्रतिष्ठा हुई है उन दोनों की मुक्तिबोध ने कड़ी आलोचना की है और इस प्रकार स्वातंत्र्योत्तर हिंदी साहित्य में व्यक्तिवाद और श्रद्धावाद के समर्थक रचनाकारों, विचारकों और विचारधाराओं पर आक्रमण किया है। व्यक्तिवाद को हम सब जानते हैं इसलिए उसकी यहाँ विशेष चर्चा करने की कोई जरूरत नहीं है। लेकिन यह श्रद्धावाद क्या है? मुक्तिबोध ने लिखा है कि "श्रद्धावाद यह उद्घाटित करता है कि भाववाद, आदर्शवाद अतः किस प्रकार प्रस्तुत पूँजीवादी विषमताओं के लिए क्षमाप्रार्थी होकर उन्हें नसीहत देता है और उन्हीं से समझौता कर लेता है। वह वस्तुतः अपने अन्तर्विरोध से ग्रस्त पूँजीवाद तथा व्यक्तिवाद का डिफेंस है, और कुछ नहीं"। (एक अध्ययन—पृष्ठ 120) कहने का तात्पर्य यह है कि जो सबध मनु और श्रद्धा में है वही व्यक्तिवाद और श्रद्धावाद में है। श्रद्धावाद और व्यक्तिवाद में कोई विशेष फरक नहीं है। मुक्तिबोध ने लिखा है कि 'श्रद्धावाद घनघोर व्यक्तिवाद है। हासप्रस्त पूँजीवाद का जनता को बरगलाने का एक जरूरत साधन है।' प्रश्न यह भी उठता है कि इस श्रद्धावाद के समर्थक कौन हैं? मुक्तिबोध का उत्तर है कि आज श्रद्धावाद उन लोगों का अस्त्र है जो जनता की 'यायपूर्ण लड़ाई के विरुद्ध शापकों और सागवों के चंद टुकड़ा के प्रति जनता का आकर्षित करना चाहते हैं, यद्यपि हमारा शोषक शासक आज एक

की याद आने लगती है और वग भेद, विषमता आदि की आलोचना में समाजवाद की गूँज सुनायी पढ़ने लगती है। संभवतः ऐसे लोगों को ध्यान में रखकर ही मुक्तिबोध ने प्रसादजी की पूँजीवादी सम्यता की समीक्षा की। वे कहते हैं कि द्वन्द्व की इस शाश्वतता का ऐतिहासिक भौतिकवाद से कोई संबंध नहीं है और पूँजीवादी सम्यता की समीक्षा किसी उच्चतर, बेहतर समाज व्यवस्था-समाजवादी समाज की दृष्टि से नहीं की गई है। लेकिन इसका यह अर्थ नहीं है कि मुक्तिबोध प्रसादजी की पूँजीवादी सम्यता की समीक्षा को पूरी तरह निरर्थक मानते हैं। उन्होंने लिखा है कि वग-भेद का विरोध और उसकी भत्सना एक प्रगतिशील प्रवृत्ति है, शासक वग की जन विरोधी, आतंकवादी नीतियों की भत्सना दूसरी प्रगतिशील प्रवृत्ति है, लेकिन वग भेद का विरोध करते हुए मेहनत कशों के वग संघर्ष का तिरस्कार एक प्रतिन्रियावादी प्रवृत्ति है। वगहीन सामंजस्य और सामंजस्य का सिद्धांत भी अमूर्त, आदर्शवादी और आध्यात्मिक होने के कारण भ्रामक है। यह प्रकारांतर से वर्तमान वग-भेद और विषमता को शाश्वत सिद्ध करने का प्रयास है।

कामायनी में व्यक्त सामाजिक यथाय, जीवन मूल्य और विश्व-दृष्टि की आलोचना मुक्तिबोध ने वग विश्लेषण की दृष्टि से की है और उन्होंने रचनाकार के वर्गीय आधार और संबंध को भी स्पष्ट किया है। उन्होंने जनता के मुक्ति-संघर्ष की चेतना को भ्रमित करने वाले जीवन मूल्यों की आलोचना करते हुए साहित्यिक आलोचना को विचारधारात्मक संघर्ष के साधन के रूप में विकसित किया। मुक्तिबोध की यह आलोचना साहित्य के कलात्मक सौंदर्य की सूक्ष्मताओं का विश्लेषण कर अभिभूत करने वाली नहीं है, वह ऐसा आलोचनात्मक विवेक जगाती है जो साहित्य विवेक तक ही सीमित नहीं रहता। इस आलोचना के अंत में मुक्तिबोध ने वग समाज में सांस्कृतिक प्रभुत्व के बनने और टूटने की प्रक्रिया के बारे में जो महत्वपूर्ण चिंतन किया है, वह अलग से विचारणीय है।

मुक्तिबोध ने कामायनी की इस आलोचना के प्रसंग में ही इस महत्वपूर्ण बात की ओर संकेत किया है कि अगर किसी कलाकृति का कलात्मक प्रभाव या कलात्मक सौंदर्य अभिभूत करने वाला हुआ तो एक खतरा यह भी होता है कि आलोचक और पाठक उसमें व्यक्त जीवन मूल्य और विचारधारा के असली रूप को आसानी से न पहचान सकें। मुक्तिबोध ने जिस खतरे की ओर संकेत किया है उसने शिवाय हिंदी के अनेक मानसवादी आलोचक सत भक्ति साहित्य और कामायनी की आलोचना के प्रसंग में हुए हैं। ऐसे आलोचक सत भक्ति साहित्य और कामायनी से दो चार उद्धरण छांटकर उनकी प्रगतिशीलता की दुहाई देते हैं, उनके कलात्मक सौंदर्य पर मुग्ध रहते हैं और उनमें व्यक्त जीवन मूल्य और विचारधारा का विश्लेषण करने की जरूरत ही नहीं समझते।

दुबड़ा फँकता है तो दूसरी ओर उससे दस गुना हिस्सा छीन लेता है। (कामायनी एक अध्ययन पृ० 120) यही कामायनी में प्रतिपादित श्रद्धावाद का वास्तविक अर्थ है और उसके समयको की असली विचारधारात्मक स्थिति है। हम यह दख सकते हैं कि मुक्तिबोध ने कामायनी में व्यक्त व्यक्तिवाद और श्रद्धावाद के निहित विचारधारात्मक प्रयोजनों की आलोचना करते हुए साहित्य की आलोचना को विचारधारात्मक मध्यम का साधन बनाया है।

मुक्तिबोध ने लिखा है कि प्रसादजी को वर्तमान पूँजीवादी समाज व्यवस्था की विघ्नतियों और समस्याओं का गहरा और ठीक ज्ञान है, उन्होंने इन सबका प्रभावशाली चित्रण भी किया है, लेकिन प्रसादजी ने जो समाधान प्रस्तुत किया है वह गलत है। मुक्तिबोध ने लिखा है कि "प्रसादजी की आत्मा में भोगा तो वास्तविक जीवन और जो वास्तविक जीवन की, चिन्तन किया वास्तविक जीवन का। किन्तु निष्कप रूप में निदान और समाधान के रूप में पाया क्या? आध्यात्मिक मनोवैज्ञानिक भाववादी रहस्यवाद। यह ऐतिहासिक सामाजिक समस्याओं का ऐतिहासिक सामाजिक हल नहीं हुआ" (पुर्विचार पृ० 164) प्रसादजी को आधुनिक भारतीय पूँजीवादी समाज व्यवस्था की वास्तविकता का बोध था, उसकी विघ्नतियाँ और समस्याओं का ज्ञान था उनसे जुड़े प्रश्नों की पहचान भी थी, लेकिन यह सब सहज भावना और विवेक के कारण संभव हुआ था, किसी वैज्ञानिक विश्लेषण के कारण नहीं इसलिए इनका समाधान नितांत काल्पनिक, आध्यात्मिक और रहस्यवादी रूप में सामने आया तो कोई आश्चर्य की बात नहीं है। यथार्थ बोध सच्चा, जीवन मूल्य भ्रामक और विश्लेषण गलत, यही कामायनी की रचनादृष्टि की ट्रेजरी है। क्या टी० एस० इलियट की रचना 'वेस्टलैंड' लगभग ऐसी ही ट्रेजरी का शिकार नहीं हुई है? क्या इससे यह साबित नहीं होता कि आधुनिक युग में गलत विचारधारा का शिकार बड़ा-सबड़ा रचनाकार भी केवल यथार्थ बोध और रचना कौशल के आधार पर सामाजिक विकास और परिवर्तन की दिशा की अभिव्यक्ति करने वाली महत्वपूर्ण कलाकृति का निर्माण नहीं कर सकता।

मुक्तिबोध कामायनी के अद्वैतवाद, रहस्यवादी आनन्दवाद, आध्यात्मिकता आदि का खंडन करते हैं और इन सबके समर्थक नंद दुलारे बाजपेयी की सामंती बुजुर्ग (रसवादी कलावादी) आलोचना दृष्टि का भी खंडन करते हैं। क्या यह महज संयोग है कि कामायनी के रहस्यवाद, श्रद्धावाद और आनंदानुभूतिशील अद्वैतवाद का विरोध आचार्य रामचंद्र शुक्ल भी करते हैं और मुक्तिबोध भी? मुक्तिबोध छायावाद और कामायनी के सदस्य नंददुलारे बाजपेयी का विरोध करते हुए आचार्य शुक्ल से काफी कुछ महफत दिखाई देते हैं।

कुछ लोगों को कामायनी में 'द्वंद्व' को देखते ही ऐतिहासिक भौतिकवाद

की याद आने लगती है और वग भेद, विषमता आदि की आलोचना में समाजवाद की गूँज सुनायी पड़ने लगती है। संभवतः ऐसे लोगों को ध्यान में रखकर ही मुक्तिबोध ने प्रसादजी की पूँजीवादी सम्यता की समीक्षा की। वे कहने हैं कि द्वन्द्व की इस शाश्वतता का ऐतिहासिक भौतिकवाद से कोई संबंध नहीं है और पूँजीवादी सम्यता की समीक्षा किसी उच्चतर, बेहतर समाज व्यवस्था समाजवादी समाज की दृष्टि से नहीं की गई है। लेकिन इसका यह अर्थ नहीं है कि मुक्तिबोध प्रसादजी की पूँजीवादी सम्यता की समीक्षा को पूरी तरह निरर्थक मानते हैं। उन्होंने लिखा है कि वग भेद का विरोध और उसकी भत्सना एक प्रगतिशील प्रवृत्ति है, चासक वग की जन विरोधी, आतंकवादी नीतियों की भत्सना दूसरी प्रगतिशील प्रवृत्ति है, लेकिन वग भेद का विरोध करते हुए मेहनत कशों के वग सघर्ष का तिरस्कार एक प्रतिनिध्यावादी प्रवृत्ति है। वगहीन सामजस्य और सामजस्य का सिद्धांत भी अमूर्त, आदशवादी और आध्यात्मिक होने के कारण भ्रामक है। यह प्रकारांतर से वर्तमान वग-भेद और विषमता को शाश्वत मिट्ट कराने का प्रयास है।

कामायनी में व्यक्त सामाजिक यथाय, जीवन मूल्य और विश्व दृष्टि की आलोचना मुक्तिबोध ने वग विश्लेषण की दृष्टि से की है और उन्होंने रचनाकार के वर्गीय आधार और संबंध को भी स्पष्ट किया है। उन्होंने जनता के मुक्ति-सघर्ष की चेतना को भ्रमित करने वाले जीवन मूल्यों की आलोचना करते हुए साहित्यिक आलोचना को विचारधारात्मक सघर्ष के साधन के रूप में विकसित किया। मुक्तिबोध की यह आलोचना साहित्य के कलात्मक सौंदर्य की सूक्ष्मताओं का विश्लेषण करने अभिभूत करने वाली नहीं है, वह ऐसा आलोचनात्मक विवेक जगाती है जो साहित्य विवेक तक ही सीमित नहीं रहता। इस आलोचना के अंत में मुक्तिबोध ने वग समाज में सांस्कृतिक प्रभुत्व के बनने और टूटने की प्रक्रिया के बारे में जो महत्वपूर्ण चिंतन किया है, वह अलग से विचारणीय है।

मुक्तिबोध ने कामायनी की इस आलोचना के प्रसंग में ही इस महत्वपूर्ण बात की ओर संकेत किया है कि अगर किसी कलाकृति का कलात्मक प्रभाव या कलात्मक सौंदर्य अभिभूत करने वाला हुआ तो एक स्वतंत्र यह भी होता है कि आलोचक और पाठक उनमें व्यक्त जीवन मूल्य और विचारधारा के असली रूप को आसानी से न पहचान सकें। मुक्तिबोध ने जिस खतरे की ओर संकेत किया है उससे गिवार हिंदी के अनेक मानसवादी आलोचक सत भक्ति साहित्य और कामायनी की आलोचना के प्रसंग में हुए हैं। ऐसे आलोचक सत भक्ति साहित्य और कामायनी से दो चार उद्धरण छाटकर उनकी प्रगतिशीलता की दुहाई देते हैं, उनमें कलात्मक सौंदर्य पर मुग्ध रहते हैं और उनमें व्यक्त जीवन मूल्य और विचारधारा का विश्लेषण करने की जरूरत ही नहीं समझते।

मुक्तिबोध ने वामायनी की आलोचना में परम्परा को अपने समय की आलोचना से देता है अपने समय के साहित्य और समाज के विकास की आवश्यकताओं को ध्यान में रखकर उस पर पुनर्विचार किया है और अपने समय की प्रगतिशील साहित्यिक सांस्कृतिक विचारधारा की दृष्टि से परम्परा का पुनर्मूल्यांकन किया है। एक रचनाकार जब परम्परा का पुनर्मूल्यांकन करता है तो वह अतीत को केवल वतमान की आलोचना से ही नहीं देखता है, वह परम्परा के सदस्य में आत्मविश्लेषण भी करता है, और तभी उसे अपने दायित्व का बोध भी होता है। परम्परा रचनाकार के समक्ष एक चुनौती बनकर भी उपस्थित होती है वह रचनाकार को आत्मविश्लेषण के लिए भी प्रेरित करती है। मुक्तिबोध ने छायावाद के असावा प्रेमचंद पर भी विचार किया है। वे प्रेमचंद को 'उत्थानशील' भारतीय सामाजिक जाति के प्रथम और अंतिम महान् कलाकार मानते हैं और उनकी विशाल छाया में बैठकर आत्मविश्लेषण की प्रेरणा भी प्राप्त करते हैं। परम्परा रचनाकार के सामने नयी रचनात्मक उपलब्धियों की समीक्षा की बसोटी बनकर भी उपस्थित होती है। प्रेमचंद को परवर्ती रचनाशीलता की समीक्षा के मानदंड के रूप में स्वीकार करते हुए मुक्तिबोध कहते हैं कि 'प्रेमचंद के बाद एक भी ऐसे चरित्र का चित्रण नहीं हुआ है जिसमें हम भारतीय विवेक चेतना का प्रतीक कह सकते हैं।' जीवित परम्परा का विवेकपूर्ण पुनर्मूल्यांकन नयी रचनाशीलता को गति और दिशा देता है, उसके विकास को कृत्रिम नहीं करता है। यही परम्परा का सार्थक बोध और उचित उपयोग है।

मुक्तिबोध ने छायावाद और वामायनी की जो आलोचना की है उसमें छायावाद और वामायनी की केवल निंदा ही नहीं है, जैसा कि कुछ लोग समझते हैं। मुक्तिबोध वामायनी को एक महत्वपूर्ण रचना मानते थे अर्थात् वे लगभग 20-25 वर्षों तक वामायनी के अध्ययन और दो बार उसकी आलोचना लिखने का प्रयास क्यों करते? मुक्तिबोध की यह आलोचना उस आलोचना से भिन्न है जो या तो प्रशंसापरक होती है या निंदापरक। कुछ आलोचक किसी रचना का विरोध करने के लिए कभी केवल रचनाकार की विचारधारा पर ध्यान देते हैं, रचना में व्यक्त यथार्थबोध, जीवन मूल्य और कलात्मक सौंदर्य की उपेक्षा करते हैं और कभी अपने प्रिय रचनाकारों के यथार्थबाध और कलात्मक सौंदर्य को ही देखते हैं, उनकी विचारधारा की उपेक्षा कर देते हैं। ऐसे आलोचक रचनाओं और रचनाकारों के विरोध या समर्थन के लिए कभी सदसहित और कभी सदस्रहित कुछ उद्धरणों के आधार पर मूल्य निर्णय करते रहते हैं। ऐसे निष्पक्षवादी आलोचक कभी वस्तु की आलोचना करते हैं तो कभी रूप की कभी विचारधारा की उपेक्षा करते हैं तो कभी विचारधारा के आधार पर ही रचना को खारिज कर देते हैं। मुक्तिबोध ने वामायनी की वस्तुवादी आलोचना

की है और उसके कलात्मक सौ दय की आलोचना का काम दूसरो के लिए छोड दिया। मुक्तिबोध ने कामायनी म व्यवत रचनाकार के व्यक्तित्व, यथाय-बोध, जीवन मूल्य और विश्व दृष्टि की समीक्षा करते हुए उसके यथायबोध की प्रशंसा की है लेकिन जन विरोधी, प्रगति विरोधी और आध्यात्मिक जीवन मूल्य तथा विश्व दृष्टि की बडी आलोचना की है।

मुक्तिबोध ने कामायनी की समीक्षा करते हुए उस पुराणपथियो और प्रगतिविरोधियो के हाथ का हथियार होने से बचाया है और उसके मूल्यवान पक्षो का उचित मूल्यांकन किया है। परंपरा मे सब कुछ सायक, उपयोगी और प्रगतिशील ही नहीं होता, उसमे बहुत कुछ निरर्थक, अनुपयोगी और प्रगति-विरोधी भी होता है। यह विवेक हमें परंपरा की उपेक्षा करने से नहीं, उसके साक्षात्कार से ही प्राप्त हो सकता है। मुक्तिबोध ने कामायनी के पुनर्मूल्यांकन का जो प्रयास किया है उससे यह सिद्ध होता है कि हमें परंपरा से टकराना चाहिए, उसकी चुनौती को स्वीकार करना चाहिए, तभी हम उसका विवेकपूर्ण मूल्यांकन करते हुए साहित्य और समाज के भावी विकास के लिए परंपरा के साथक तत्त्वों का उपयोग कर सकते हैं। मुक्तिबोध ने कामायनी की आलोचना जिन उद्देश्यों से की थी वे आज भी पूरे नहीं हुए हैं। ‘कामायनी एक पुन विचार’ पर नये सिरे से विचार करने की प्रासंगिकता यही है कि उन उद्देश्यों को पूरा करने के लिए निरंतर आलोचनात्मक सधप का प्रयत्न किया जाय।

2

मुक्तिबोध के आलोचनात्मक सधप के दूसरे मुख्य मोर्चों का सबध स्वतंत्रता के बाद के काल विशेषता नयी कविता के काल में प्रचलित और प्रचारित प्रगति-विरोधी कलादशन, जीवन दृष्टि और राजनीतिक दृष्टि के विरुद्ध सधप से है। स्वतंत्रता के बाद के भारतीय समाज के प्रारंभिक चार पांच वर्षों का काल तीव्र वग सधप का काल है। इसी बीच में जनता की मुक्ति की आकांक्षा और उसके लिए क्रांतिकारी सधप की अभिव्यक्ति तलगाना के किसान सधप में हुई। जनता के इस राजनीतिक क्रांतिकारी सधप की सांस्कृतिक स्तर पर अभिव्यक्ति प्रगतिशील आंदोलन और उससे विकसित विभिन्न कला रूपां में हुई। आजादी के नाम पर सत्ता हस्तांतरण के बाद दश में सामंती-भूजीनादी वर्गों के गठ जोड के रूप में जो शासक-वर्ग सामन आया, उसका पहला खूखार दमाकारी रूप तलगाना की किसान क्रांति और प्रगतिशील आंदोलन के क्रूर दमन में दिखाई पडा। तलगाना का क्रांतिकारी आंदोलन और जन संस्कृति के व्यापक उत्थान का प्रगतिशील आंदोलन, शासक वर्ग के कठोर दमन के साथ साथ अपनी आत-रिक असंगतियों और अंतर्विराधों के कारण बिखराव के शिकार हुए। फलत

राजनीति और साहित्य में प्रगतिशील शक्तियाँ कमजोर हुईं और प्रगति विरोधी शक्तियों का प्रभुत्व बढ़ा। इसी समय हिन्दी साहित्य में प्रयोगवाद, नयी कविता और नयी कहानी की व्यक्तिवादी कलावादी प्रवृत्तियों का उदय हुआ।

मुक्तिबोध न नयी कविता के काल की व्यक्तिवादी कलावादी प्रवृत्तियों के प्रसार और प्रभाव के कारणों की खोज करते हुए उन ऐतिहासिक सामाजिक शक्तियों और विचारात्मक स्रोतों की ओर सकेत किया है जिनसे प्रगति विरोधी प्रवृत्तियों को प्रोत्साहन मिल रहा था। ये शक्तियाँ और ये स्रोत देशी ही नहीं, विदेशी भी थे। नयी कविता के काल में प्रचलित और प्रचारित प्रगति विरोधी कलावादी प्रवृत्तियों के सामाजिक, राजनीतिक सदम और वर्गीय आधार का विश्लेषण करते हुए मुक्तिबोध ने लिखा है कि नयी कविता में दो वर्ग हैं, उच्चमध्यवर्ग और निम्न मध्यवर्ग। यह उच्च मध्यवर्ग स्वाधीनता के बाद अवसरवाद का खूब शिकार हुआ है, उसका एक ओर देशी शोषक-शासक वर्ग से गहरा रिश्ता है तो दूसरी ओर उसने पश्चिमी साम्राज्यवाद की शीतयुद्ध कालीन विचारधारा को भी अपनाया है। इस उच्च मध्यवर्ग का उद्देश्य प्रगतिवादी साहित्य, संस्कृति और विचारधारा पर आक्रमण करना और प्रगति विरोधी कला दशन, जीवन दृष्टि और राजनीतिक दृष्टि का प्रचार प्रसार करना है। मुक्तिबोध ने लिखा है कि "स्वाधीनता प्राप्ति के उपरान्त भारत में एक ओर अवसरवाद की धारा जायी। शिक्षित मध्यवर्ग में भी उसकी जोरदार सहर्ष पैदा हुई। साहित्यिक लोभ भी उसके प्रवाह में बह और खूब बढ़े। इस भ्रष्टाचार, अवसरवाद और स्वाधरता की पार्श्वभूमि में नयी कविता के क्षेत्र में पुराने प्रगतिवाद पर जोरदार हमले किये गये और कुछ सिद्धान्तों की एक रूपरेखा प्रस्तुत की गई। ये सिद्धान्त और उनके हमले वस्तुतः उम शीतयुद्ध के अग धे जिसकी प्रेरणा लंदन और वाशिंगटन से ली गई थी। नयी कविता के आसपास लिपटे हुए बहुत से साहित्यिक सिद्धान्तों में शीतयुद्ध की छाप है।" (नयी कविता का आत्मसमघर्ष तथा अन्य निबन्ध' पृ० 37)

मुक्तिबोध ने अपने अनेक निबन्धों और डायरी में नयी कविता की व्यक्तिवादी, कलावादी धारा के कवियों और लेखकों के वास्तविक वर्गीय चरित्र का विश्लेषण किया है। नयी कविता की इस धारा के सिद्धान्तकारों ने प्रगतिवाद पर जो हमले किए, उनकी ओर भी मुक्तिबोध ने जगह जगह सकेत किया है। हिन्दी के मार्क्सवादी आलोचकों में मुक्तिबोध न सभ्यत सबसे पहले सर्वाधिक जोरदार ढंग में नयी कविता के प्रतिश्रियावादी साहित्यिक दृष्टिकोण के पीछे सक्रिय शीतयुद्धकालीन साम्राज्यवादी विचारधारा के वास्तविक रूप का उद्घाटन किया।

मुक्तिबोध ने एक निबन्ध में लिखा है कि "एक कलासिद्धांत के पीछे एक विशेष जीवन दृष्टि हुआ करती है, उस जीवन दृष्टि के पीछे एक जीवन दशन होता है, और उस जीवन दशन के पीछे आज के जमाने में एक राजनीतिक दृष्टि भी लगी रहती है।" मुक्तिबोध ने नयी कविता की व्यक्तिवादी कलावादी धारा के साहित्य सिद्धांतों पर विचार करते हुए ही यह बात लिखी है। इससे स्पष्ट है कि मुक्तिबोध के अनुसार नयी कविता की इस धारा ने प्रगतिशील साहित्य और विचारधारा के खिलाफ एक प्रगतिविरोधी कला-दशन गढ़ने का प्रयास किया था जिसका एक निश्चित प्रगतिविरोधी राजनीतिक अभिप्राय भी था। इस प्रगतिविरोधी कलादशन जीवन दृष्टि और राजनीतिक दृष्टिकोण के विरुद्ध मर्मण करना नयी कविता के काल की माक्सवादी आलोचना का मुख्य दायित्व था। इस दायित्व को मुक्तिबोध ने पूरा किया। उनका यह आलोचनात्मक सघर्ष केवल साहित्य की दुनिया तक ही सीमित न था, उसके व्यापक राजनीतिक, सांस्कृतिक और विचारधारात्मक सन्तान तथा प्रयोजन भी थे।

अब हमें यह देखना है कि नयी कविता की प्रगति विरोधी विचारधारा (कला दशन, जीवन दृष्टि और राजनीतिक दृष्टि) का वास्तविक स्वरूप क्या था? क्यों न हम इस विचारधारा के स्वरूप को इसके एक कवि और आचार्य की आत्मस्वीकृति से ही जानें? लक्ष्मीकांत वर्मा उस गिरोह के प्रमुख प्रवक्ता रहे हैं जिसमें विजय देवनारायण साही, धमवीर भारती और जगदीश गुप्त आदि शामिल थे और जो परिमल के मंच से लगातार कला और सौंदर्य के नाम पर प्रगतिवाद विरोधी साहित्य सिद्धांत के निमाण और प्रचार का काम कर रहा था। अज्ञेय इस गिरोह के आध्यात्मिक गुरु थे, जो कभी कभी सूत्र और मंत्र दिया करते थे। लक्ष्मीकांत वर्मा ने 'कल्पना' के चार अंका में हिंदी साहित्य के पिछले बीस वर्षों की शीपक लेखमाला में 1947 से 67 तक के हिंदी साहित्य पर विचार किया है। इस लेख का एकमात्र उद्देश्य प्रगतिशील आंदोलन के विरुद्ध विपक्षित करना और प्रगतिशील रचनाकारों को पानी पी पी कर गाली देना है। लक्ष्मीकांत वर्मा ने इस लेखमाला की पहली किस्त में ही अपने गिरोह की जिन पाँच स्थायी माँगों का उल्लेख किया है, उनसे नयी कविता की इस प्रगतिविरोधी धारा का असली रूप सामने आ जाता है। लक्ष्मीकांत वर्मा के अनुसार ये पाँच माँगें हैं—

1 "वैयक्तिक स्वातंत्र्य और कलात्मक सृजनशीलता के साथ मानव मूल्यों की प्रतिष्ठा, 2 राजाश्रय से मुक्त लेखक का व्यक्तित्व, 3 महामानवों की खोजली और बिकाऊ प्रवृत्ति के विरुद्ध लघु मानव की विवेकपूर्ण दृढ़ता, 4 कम्युनिस्ट विचारधारा से प्रभावित कृत्रिम साहित्य सृजनशीलता के विरुद्ध सौंदर्यपरक (एस्थेटिक) कला सृजन की साधकता, 5 इतिहास के दुराग्रह और परंपरा की

रद्विया स मुक्त जाधुनिवता बी माग, जिसम जद्वितीय क्षणो की अनुमूति और विवेक का समथन, कोरी भावुकता और इलहामी नपुसकता की निंदा ।'

कोई भी देख सकता है कि इन पांच मार्गों में व्यक्ति स्वातंत्र्य, मुक्त व्यक्तित्व मानवमूल्य, इतिहास का दुराग्रह आदि "शीत युद्ध के मन्त्रपूत शब्दों" की भरमार है। इन पांच मार्गों में से अगर शीतयुद्धकालीन सिद्ध शब्दों को निकाल दें तो ये पांच मार्गें इस रूप में हमारे सामने आयेंगी—व्यक्ति स्वतंत्र, लघुमानव का सिद्धांत, कम्युनिस्ट विचारधारा का विरोध सौंदर्यवादी कला-दृष्टि का आग्रह और इतिहास तथा परंपरा से मुक्ति और अद्वितीय क्षणों की अनुमति से मुक्त आधुनिकता। लक्ष्मीकांत वर्मा की इन पांच मार्गों का मुख्य उद्देश्य एक ओर मार्क्सवादी विचारधारा और उससे प्रभावित साहित्य का विरोध करता था और दूसरी ओर प्रगतिविरोधी सामाजिक राजनीतिक जीवन मूल्यों तथा विचारधारा का समर्थन करते हुए समाज निरपेक्ष सौंदर्यवादी कलादर्शन की प्रतिष्ठा करना था। मुक्तिबोध ने नयी कविता की इस प्रगतिविरोधी कलावादी धारा के चिंतन में छिपी राजनीतिक दृष्टि के विरुद्ध संघर्ष में साहित्य की आलोचना को 'आलोचना के हथियार' की तरह इस्तेमाल किया।

अब हमें यह देखना है कि नयी कविता की प्रगति विरोधी, व्यक्तिवादी, कलावादी धारा के कलादर्शन, जीवन दृष्टि और राजनीतिक दृष्टिकोण के वास्तविक रूप को सामने लाएं और उनके खिनाफ आलोचनारामक संघर्ष चलाने का काम मुक्तिबोध ने किस रूप में किया।

नयी कविता की प्रगतिवाद विरोधी धारा ने अपनी व्यक्तिवादी रचना दृष्टि को सैद्धांतिक आधार प्रदान करने के लिए कलादर्शन खड़ा करने की पौशिका की। इस कलादर्शन के मूल सूत्र और मन पश्चिम के आधुनिकतावादी और रूपवादी विचारधारात्मक अभियान की उपज थे। पहले प्रकार के सूत्रों और मंत्रों के सहारे पश्चिम के आधुनिक बुजुर्ग कला चिंतन को हिंदी में स्थापित करने की कोशिश हो रही थी और दूसरे प्रकार के सूत्रों तथा मंत्रों के सहारे भारतीय साहित्य में साम्राज्यवाद की शीतयुद्धकालीन विचारधारा को सुनियोजित ढंग से प्रचारित करने का प्रयास हो रहा था। मुक्तिबोध ने नयी कविता के इस तथ्यावधित कलादर्शन के प्रेरक स्रोत और प्रयोजनों पर विस्तार से विचार किया। प्रयोगवाद नयी कविता की इस धारा के नेता अज्ञेय ने समाज निरपेक्ष सौंदर्यवादी कलादर्शन के निर्माण का प्रयत्न किया। इस कलादर्शन की एक मायता यह थी कि कला का अपना पूर्ण स्वायत्त संसार होता है और रचना या आलोचना के प्रसंग में कला के संसार का समाज के वास्तविक जीवन से कोई संबंध नहीं होता। इस मायता से जुड़ी हुई उनकी एक दूसरी धारणा यह थी कि रचनाकार के भोक्ता मन और मजकूर मन के बीच पूर्ण पाश्चात्य होता

हे । यह दूसरी धारणा भूतत टी० एम० इलियट की है जिमना अज्ञेय ने हिंदी में मूल प्रचार किया था । इस कलादशन की तीमरी मायता यह थी कि चूँकि भोक्ता मनुष्य और सजक मन में पूण पाथक्य होता है इसलिए वास्तविक जीवन की अनुभूति और सौंदर्यानुभूति में भी पाथक्य होता है । इस मायता के अनुसार रचनाकारों को अपनी रचनाओं में केवल एस्थेटिक इमाशंस की ही अभिव्यक्ति करनी चाहिए । रचनाकार को तथाकथित सौंदर्यपरक भावा की अभिव्यक्ति तक सीमित रखने की धारणा दुनिया भर के कलावाद की बुनियादी धारणा है । मुक्तिबोध ने नई कविता की व्यक्तिवादी धारा के कलावाद पर चोट करते हुए लिखा कि जीवनानुभूति और वाक्यानुभूति के बीच पूण पाथक्य स्थापित करने वाली धारणा गलत है । मुक्तिबोध के अनुसार यह एक ऐसा सिद्धांत है जिसके पीछे न केवल विशेष सौंदर्याभिप्रेक्षि है, बरन् विशेष प्रकार के विषय सफलन का आग्रह भी है, किंतु इस सिद्धांत का मुख्य हेतु यह है कि व्यक्ति को व्यक्तिबद्ध बनाया जाय । (‘नयी कविता का आत्म सघप, पृ० 17) मुक्तिबोध ने जीवनानुभूति और वाक्यानुभूति में पाथक्य स्थापित करने वाले सिद्धांत को व्यावहारिक दृष्टि से प्रतिक्रियावादी कहा है ।

नयी कविता की व्यक्तिवादी कलावादी धारा की चौथी मायता यह थी कि जीवनानुभूति और सौंदर्यानुभूति में समानांतरता होती है एकता नहीं । इस मायता के अनुसार सौंदर्यानुभूति जीवन के एक निगूढ क्षण में कल्पोदभास या पूण मानसिक द्रवण है । जीवनानुभूति सौंदर्यानुभूति से पृथक् तो है ही, वह समानांतर भी है । जीवनानुभूति और सौंदर्यानुभूति के अलगभाव की इस धारणा के अनुसार सौंदर्य प्रतीति का सामाजिक दृष्टि से भी कोई संबंध नहीं है, बल्कि सामाजिक दृष्टि सौंदर्य प्रतीति में बाधक ही है । मुक्तिबोध ने जीवनानुभूति और समानांतरता की धारणा का सण्डन किया है और दोना की एकता पर बल दिया है । उन्होंने सौंदर्यानुभूति की व्याख्या करते हुए लिखा है कि सौंदर्यानुभव जीवन के सार रूप का प्रगाढ मार्मिक अनुभव है । किंतु यह तभी प्राप्त होता है जब मनुष्य अपने परे जान, अपने से ऊपर उठने, तटस्थ होने, निजबद्धता से मुक्त हो के साथ साथ (और एक साथ) तमय होने का विलीन हो जान का, मानवीय गुण और उस गुण का साम्य प्राप्त हो, तभी वह विशिष्ट की सामान्य में परिणति की भुक्त आत्मीयता का आनंद ले सकेगा । (‘नयी कविता आत्म सघप, पृ० 39-40) मुक्तिबोध ने सौंदर्यानुभूति को केवल कलाकार की ही विशिष्टता में मानकर उसे मनुष्यत्व का लक्षण कहा है । कलाकार को सौंदर्यानुभूति की क्षमता उसकी मनुष्यता की क्षमता पर उसके व्यापक जीवन विवेक पर निर्भर है, क्योंकि ‘सौंदर्यानुभूति वास्तविक जीवन की मनुष्यता है ।’ आचार्य रामचंद्र शुक्ल ने जीवनानुभूति और वाक्यानुभूति की एकता को स्वीकार करते

हुए रचनाकारों के लिये आत्मबोध के साथ साथ जगत बोध अर्जित करने पर बल दिया था। मुक्तिबोध भी जीवनानुभूति और सौन्दर्यानुभूति की एकता स्वीकार करते हैं और रचनाकार को आत्मचेतस होने के साथ साथ विश्व चेतस होने की सलाह देते हैं।

नयी कविता की व्यक्तिवादी धारा की सौन्दर्यवादी दृष्टि अनुभूति के क्षण को महत्त्व देती थी। इस दृष्टि के अनुसार रचना का सबोध सौन्दर्यानुभूति से होता है और सौन्दर्यानुभूति का केवल क्षण ही हो सकता है इसलिए अनुभूति के क्षण को ही रचना में महत्त्व मिलना चाहिए। कलाकार और कला को वास्तविक जीवन प्रसंगों से काटकर क्षण की अनुभूति या अनुभूत क्षण तक सीमित रखने वाली यह मायता विद्युद्ध कलाकार और विद्युद्ध कला की वकालत करती है। मुक्तिबोध ने इन कलावादियों के सौन्दर्यवाद के अतरंग सत्ता क्षणवाद की आलोचना करते हुए लिखा है कि "यह सौन्दर्यवाद कलाकार को क्षणजीवी सौन्दर्यानुभूति के छोटे से मानसिक बिन्दुओं में ही उसे समेटकर, बाँधकर रखना चाहता है ताकि वह अपने समस्त व्यक्तित्व और समस्त अतर्ज्वन की प्राण धाराओं को भूमिगत करके, केवल ऊपरी सतह पर उछाले गये बिन्दुओं में अपने आपको तुल्य मान ले और क्षेप को भूल जाये" ('नयी कविता का आत्म सघप' पृ० 169) नयी कविता के व्यक्तिवादी कलावादियों के बारे में मुक्तिबोध ने लिखा है कि समग्र मानव सत्ता के प्रति उनके मन में कोई अनुराग नहीं है। इन कलावादियों के क्षणवाद का कला सृजन के सधर्म में सामाजिक राजनीतिक और नैतिक दायित्वों से घोर विरोध है।

प्रश्न यह है कि क्या इस क्षणवाद का कोई राजनीतिक और विचार धारात्मक प्रयोजन भी है? नयी कविता के कलावादियों के सौन्दर्यवाद और क्षणवाद का सबोध केवल कला की दुनिया से ही नहीं है। मुक्तिबोध ने इस क्षणवाद के राजनीतिक और विचारधारात्मक प्रयोजन को स्पष्ट करते हुए लिखा है, "इनकी बड़ी चिन्ता यह थी कि समाज में प्रचलित समाजवादी भावों और प्रगतिशील भुकावों को लेखक वही मसबूद रूप से स्वीकार न करे। अतएव उ-का ध्यान आग्रह यह था कि लेखक सौन्दर्यानुभूति का जो विशेष क्षण होता है उस क्षण की सत्ता की परिधि के बाहर न जावे"। ('नयी कविता का आत्म सघप' पृ० 171) मुक्तिबोध ने ठीक ही लिखा है कि इस सौन्दर्यवाद और क्षणवाद का मुख्य प्रयोजन साम्यवाद और प्रगतिवाद का विरोध करना था।

अनुभूति के क्षण के नारे का गहरा सम्बन्ध अनुभूति की ईमानदारी और अनुभूति की प्रामाणिकता के नारे से था। इन कलावादियों का तर्क था कि रचनाकार के पास अनुभूति के केवल क्षण होते हैं इसलिए सहज, क्षणिक अनुभूति ही प्रामाणिक हो सकती है और उसी अभिव्यक्ति में ही रचनाकार की ईमान

दारी प्रगट होती है। इसी इस मायता के अनुसार सौन्दर्यानुभूति की क्षण-सत्ता की परिधि के बाहर के जीवनानुभवा, व्यापक सामाजिक जीवन के अनुभवा की अभिव्यक्ति करने वाली रचना में न तो अनुभूति की ईमानदारी होगी और न प्रामाणिकता। अनुभूति की ईमानदारी और प्रामाणिकता का नारा साहित्य-कार और साहित्य के समाज में, जनता से, जनता की समस्याओं में, सामाजिक राजनीतिक जीवन में गतिशील यथार्थ से दूर हटाने के द्वारा दे म उछाला गया था। स्पष्ट है यह नारा यथार्थवादी साहित्य का विरोध करने के लिए गढ़ा गया था। कुछ लोगो ने अनुभूति की ईमानदारी और प्रामाणिकता को अपमार्पित समझ कर अनुभूति की समझदारी की बात की, लेकिन यह समझदारी भी प्रगतिवाद के विरोध में ही काम आयी। मुक्तिबोध ने अनुभूति की ईमानदारी के नारे का सफा करत हुए कहा कि "अनुभूति की ईमानदारी का नारा देने वाले लोग, असल में, भाव या विचार के सिर्फ सञ्ज्ञेकृत्य पहलू, बेचल आत्मगत पक्ष के चित्रण की ही महत्त्व देकर उन्हे भाव सत्य या आत्म सत्य की उपाधि देते हैं। किन्तु भाव या विचार का एक अँज्ज्ञेकृत्य पहलू अर्थात् वस्तुपरक पक्ष भी होता है।" ('एक साहित्यिक की डायरी' पृ० 133) मुक्तिबोध ने अपने द्वारमय भौतिकवादी दृष्टिकोण के कारण ही 'अनुभूति की ईमानदारी' में निहित भाववाद को पहचाना और भाव या विचार के आत्मगत पक्ष और वस्तुगत पक्ष के समान महत्त्व पर बल दिया। 'सत्ते भी एक' बंदम आगे बढ़कर उन्होंने यह भी बताया कि रचना के मध्य में आत्मगत पक्ष की सब कुछ मान लेने के कारण रचना में एक खास किस्म का शिल्प निर्मित होता है और आलोचना में केवल आत्मपरक पक्षिताओं को महत्त्व दिया जाता है। उन्होंने यह भी लिखा है कि अनुभूति की ईमानदारी के नाम पर अनुभूति का फाँट भी हो सकता है और यह नई पक्षिता में बहुत है। इस सन्दर्भ में ध्यान देने लायक दूसरी महत्त्वपूर्ण बात यह है कि रचना में ईमानदारी के वायजूद वहाँ फाँट पैदा हो सकता है जहाँ 'लेखक' ईमानदारी से भूष होता है। इस फाँट में बचने का तरीका यह है कि 'लेखक' 'वस्तु जगत के ज्ञान की अधिनायिक' सामिक यथार्थभूलक बनाये और निवसित करे', क्योंकि 'ज्ञा के क्षेत्र में ही भावना विचरण करती है और भावना का ज्ञातात्मक आधार जब तक वस्तुतः शुद्ध है तभी तक यह भावना फाँट नहीं है।' ('एक साहित्यिक की डायरी' पृ० 142) मुक्तिबोध के लिये 'ज्ञान या अथ केवल वैज्ञानिक उपलब्धियों का बोध नहीं है, वरन् समाज की उत्थानशील और ह्रासशील शक्तियों का बोध भी है'। समाज की ह्रासशील और उत्थानशील शक्तियों के बोध के लिये एक वैज्ञानिक विचारधारा की जरूरत होती है। इस तरह मुक्तिबोध प्रकारांतर से रचनाकारों के लिए एक वैज्ञानिक विचारधारा अजित करने की अनिवार्यता पर बल देते हैं। मुक्तिबोध अनुभूति की ईमानदारी को

निजतजस्व आलोक धनगर सामन आती है। हम जिस समाज, सस्टुति, परम्परा, युग और ऐतिहासिक आवृत्त में रह रहे हैं, उन सबका प्रभाव हमारे हृदय का स्पर्श करता है।" (नयी कविता का आत्मसधप पृ० 57) वास्तव में कविता की केवल आत्माभिव्यक्ति मानने और सामाजिक दृष्टि को सौंदर्य प्रतीति का विरोधी समझने की धारणा व्यक्तिवादी सोच की उपज है। इस धारणा के मूल में व्यक्ति और समाज के आपसी विरोध को शाश्वत मानन वाली धारणा छिपी हुई है। मुक्तिबोध ने 'व्यक्ति के विरुद्ध समाज' की धारणा का खण्डन करते हुए लिखा है कि "हमारा सामाजिक व्यक्तित्व ही हमारी आत्मा है। व्यक्ति और समाज का विरोध बौद्धिक विक्षेप है, इस विरोध का कोई अस्तित्व नहीं। जहाँ व्यक्ति समाज का विरोध करता लिखाई देता है वहाँ, वस्तुतः समाज के भीतर की ही एक सामाजिक प्रवृत्ति दूसरी सामाजिक प्रवृत्ति से टकराती है। यह समाज का अंतर्विरोध है न कि व्यक्ति के विरुद्ध समाज का, या समाज के विरुद्ध व्यक्ति का। 'व्यक्ति विरुद्ध समाज' की इस विचार शैली ने ही हमारे सामने कृत्रिम प्रश्न खड़े किये हैं—जिनमें से एक है सौंदर्य प्रतीति के विरुद्ध सामाजिक दृष्टि।" ('नई कविता का आत्मसधप' पृ० 58) इस प्रकार हम देखते हैं कि नई कविता के कलावादी व्यक्तिवादी विचारका द्वारा गढ़े गये कला और साहित्य संबंधी सभी प्रश्न कृत्रिम और उत्तर भूत हैं। मुक्तिबोध ने इन प्रश्नों और उत्तरों के भीतर छिपे सामाजिक इरादा, राजनीतिक अभिप्राय और विचार-धारणात्मक सधप में महत्वपूर्ण योगदान किया है।

नयी कविता के कलावादी व्यक्तिवादी लेखकों ने एक कला दशन खड़ा करने के साथ साथ साहित्य और समाज के संबंध को निर्धारित और प्रभावित करने वाली कुछ ऐसी धारणाओं का भी प्रचार प्रसार किया जिनमें उनकी जीवन दृष्टि और राजनीतिक दृष्टि की स्पष्ट रूप से अभिव्यक्ति हो रही थी। इन धारणाओं में से एक धारणा व्यक्ति स्वातंत्र्य की थी। यह व्यक्ति स्वातंत्र्य का सिद्धांत शीतयुद्ध के काल में मार्क्सवादी दशन, समाजवादी समाज व्यवस्था और साम्यवादी आदर्श और इन सबसे सम्बद्ध कला और साहित्य के विरुद्ध सधप के लिए साम्राज्यवादियों का सर्वाधिक सिद्ध सिद्धांत था। हिंदी में नयी कविता के कलावादी व्यक्तिवादी शीतयुद्ध के इस सिद्धांत का सहारा लेकर प्रगति विरोधी अभियान चला रहे थे। मुक्तिबोध ने 'नई कविता के व्यक्तिवादियों के व्यक्ति-स्वातंत्र्य के सिद्धांत में मूल निहित शीतयुद्धकालीन प्रभाव को लक्षित करते हुए लिखा है कि "शीतयुद्ध के दौरान इस नीचा भावधारा ने विगत जटिलतावादी विचारधारा से भी युद्ध किया और प्रगतिवादी विचारधारा से भी।" नयी कविता की व्यक्तिवादी धारा ने एक ओर छायावाद की जात प्रवादी

विचारधारा में युद्ध किया और दूसरी ओर प्रगतिवादी से। छायावाद में व्यक्ति या तन्त्रित उसमें सामाजिक रुढ़ियों से मुक्ति, रीतिवादी रुढ़ियों के विरुद्ध सघर्ष और राजनीतिक गुलामी के विरुद्ध विद्रोह का भाव था। छायावाद में सामाजिक परिवर्तन के तत्त्व और आग्रह थे इसलिए उसका व्यक्तिवाद नई कविता के व्यक्तिवाद की तरह प्रगति विरोधी और समाज विरोधी नहीं था। छायावाद की मूल चेतना सामन्तवाद विरोधी और जनतन्त्र समर्थक थी। नई कविता के व्यक्तिवादियों ने छायावाद के विरुद्ध सघर्ष का जो अभियान चलाया था, उसका मुक्तिबोध ने खण्डन किया।

नई कविता के व्यक्तिवादी लेखक अपने व्यक्ति-स्वातन्त्र्य के सिद्धांत के अनुसार व्यक्ति और समाज के बीच शाश्वत और सावभौम विरोध देखते थे। उनका कहना था कि औद्योगिक सम्यता व्यक्तित्व का नाश करती है और व्यक्ति का व्यक्तित्व विखण्डित हो जाता है। वे यह भी कहते थे कि पूजावाद और समाजवाद दोनों औद्योगिक सम्यताएँ हैं, लेकिन पूजावादी देशों में, तथाकथित स्वतन्त्र दुनिया में, व्यक्तित्व विभाजन और व्यक्तित्व विनाश के बावजूद व्यक्ति अपने नियम के लिए स्वतन्त्र है इसलिए पूजावाद समाजवाद से बेहतर व्यवस्था है। कहने की जरूरत नहीं है कि इस तक पद्धति और दृष्टिकोण का उद्देश्य समाजवाद का विरोध और पूजावाद तथा साम्राज्यवाद का समर्थन था।

इन कलावादियों का व्यक्तिवादी दृष्टिकोण सामान्य जनता के प्रति उनके दृष्टिकोण में भी प्रकट होता है। इन व्यक्तिवादियों का कहना था कि जनता भीड़ है मूल है वह विवेक विहीन है, और जब तक व्यक्ति इस भीड़ का अंग है तब तक वह किसी भी तरह के आत्मनिर्णय के लिए स्वतन्त्र नहीं है। इन व्यक्तिवादियों का नारा था कि कलाकार को, आत्मा का अवेपण करने वालों को जनता से दूर रहना चाहिए। मुक्तिबोध ने इस प्रकार के सोच को नितांत प्रति क्रियावादी कहा है।

व्यक्ति स्वातन्त्र्य का सिद्धांत पूजावादी व्यवस्था और विचारधारा के समाज विरोधी रूप की चरम परिणति है। इसे एक पुनीत सिद्धांत के रूप में नई कविता के व्यक्तिवादियों ने प्रचारित प्रसारित किया था। पूजावादी समाज में व्यक्ति-स्वातन्त्र्य के असली रूप को मुक्तिबोध ने इन शब्दों में स्पष्ट किया है—“जिस समाज में हर चीज खरीदी और बेची जाती है जहाँ बुद्धि बिचती है, और बुद्धिजीवी बग बुद्धि बेचता है, अपने शारीरिक अस्तित्व के लिए, जहाँ उदारवादी की जगह उदरवादी हुआ जाता है, जहाँ स्त्री बिचती है, थम बिचता है वहाँ अन्तरात्मा भी बिचती है। यहाँ सच्चा व्यक्ति-स्वातन्त्र्य अगर किसी को है तो धनिक वर्ग को है, क्योंकि वह दूसरों की स्वतन्त्रता खरीदकर अपनी

स्वतंत्रता बढ़ाता है, और अव्यवस्था, राजनीतिक व्यवस्था—सम्पूर्ण समाज व्यवस्था का पदाधीन बन कर, प्रत्यक्ष और अप्रत्यक्ष स्वयं या विक्रीता आत्माओं द्वारा अपन प्रभाव और जीवन को स्थायी बनाता है” (‘नई कविता का आत्मसधर्प’ पृ० 179) यही है पूजीवादी समाज व्यवस्था में व्यक्ति स्वातंत्र्य का वास्तविक रूप। इस वास्तविकता को तक की चादर से ढकने के लिए ही नई कविता के व्यक्तिवादियों ने व्यक्ति स्वातंत्र्य के सिद्धांत की जोर शोर से धकात की थी।

मुक्तिबोध हर तरह से व्यक्ति स्वातंत्र्य के विरोधी नहीं थे। वे व्यक्ति-स्वातंत्र्य के नाम पर प्रचलित समाज विरोधी और मानव विरोधी व्यक्तिवाद के विरोधी थे। वे जनता की स्वतंत्रता के समर्थक थे, इसलिए व्यक्ति-स्वातंत्र्य को जनता की मुक्ति की आकांक्षा से जोड़ कर देखते थे। मुक्तिबोध ने लिखा है कि ‘साधारण जन मन में व्यक्ति स्वातंत्र्य का प्रश्न सबके लिए मानवोचित जीवन रचना और समाज रचना के प्रश्नों से जुड़ा है।’ पूजीवादी व्यवस्था के पोषक और साम्राज्यवाद के सेवक के व्यक्ति-स्वातंत्र्य के लक्ष्य से जनता के व्यक्ति-स्वातंत्र्य का लक्ष्य भिन्न है। मुक्तिबोध ने इस स्थिति को स्पष्ट करते हुए लिखा है—‘मुनाफालोरो और उत्पीड़का के व्यक्ति स्वातंत्र्य का लक्ष्य, और जनता के व्यक्ति-स्वातंत्र्य के लक्ष्य में अंतर है—जी नहीं, केवल अंतर ही नहीं, विरोध भाव है। केवल विरोध भाव ही नहीं, विपरीत दिशाएँ हैं।’ (‘नई कविता का आत्मसधर्प पृ० 181) निश्चय ही मुक्तिबोध उत्पीड़का, मुनाफालोरो और उनके प्रतिनिधि साहित्यकारों के व्यक्ति स्वातंत्र्य के लक्ष्य के विरुद्ध हैं और जनता के व्यक्ति स्वातंत्र्य के लक्ष्य के समर्थक। उन्होंने इस बात को कविता में भी कहा है—“कविता में कहने की आदत नहीं, पर वह दू। वर्तमान समाज चल नहीं सकता/पूजी से जुड़ा हृदय बदल ही सकता/स्वातंत्र्य व्यक्ति का वादी/छल नहीं सकता, मुक्ति के मन को/जन को।”

नई कविता के व्यक्तिवादियों की जीवन दृष्टि और राजनीतिक दृष्टि को उजागर करने वाला दूसरा सिद्धांत ‘लघु मानव’ का है। इसके मुख्य प्रवक्ता है लक्ष्मीकांत वर्मा। लक्ष्मीकांत वर्मा ने ‘नई कविता के प्रतिमान में इस लघु मानव के सिद्धांत को प्रतिपादित करने का प्रयास किया था और 1967 की कल्पना की लेखमाला में भी इसे दोहराया था। लक्ष्मीकांत वर्मा नई कविता के प्रतिमान के निर्माता ही नहीं हैं, वे नई कविता की मथामवाद विरोधी और प्रगतिवाद विरोधी धारा के एक कवि भी रहें हैं। उन्होंने जब नई कविता को परिभाषा गढ़ने की कोशिश की थी तो निश्चय ही अपनी कविता को ध्यान में रखा होगा। उन्होंने लिखा है कि नई कविता लघु मानव के लघु परिवेश की अभिव्यक्ति है। नई कविता की इस धारा में लघु मानव के सिद्धांत का कितना अधिक महत्त्व था,

यह बात लक्ष्मीकांत वर्मा की गई कविता की परिभाषा से स्पष्ट हो जाती है। वैसे तो लक्ष्मीकांत वर्मा अपने को व्यापक मानवता के प्रति आस्थावान् कहते हैं लेकिन मानवता के प्रति इस आस्था का ह्रास यह है कि वह 'समूह मानव और समूह चेतना' जर्णाल समाज और सामाजिक चेतना से पूरी तरह आतंकित है। उनका लघु मानव व्यक्ति मानव है। वे यह भी मानते हैं कि व्यक्ति और समाज परस्पर विरोधी हैं। नई कविता की इस धारा के लक्ष्मीकांत वर्मा और विजय देवनारायण साहू जस चिंतक बार बार जिस मानववाद की चर्चा करते हैं वह 'लघु मानव' के सिद्धांत पर टिका हुआ है।

मुक्तिबोध लघु मानव के इस सिद्धांत को भी शीतयुद्ध की साम्राज्यवादी विचारधारा की उपज मानते हैं। उनका कहना है कि यह लघु मानव व्यक्तिवाद का सगा भाई है क्योंकि यह समाज और सामाजिक चेतना से आतंकित है और व्यक्ति सत्ता में ही अपनी अद्वितीयता खोजता और पाता है। दुःख की स्थिति को प्राकृतिक देन की तरह स्थायी मान लेने के बाद उसको दूर करने के सभी प्रयत्न निरर्थक ही लगेंगे। लघु मानव के सिद्धांत के अनुसार सामाजिक परिवर्तन के सारे प्रयत्न और मानव मुक्ति के सारे लक्ष्य निरर्थक हैं। इस सिद्धांत का स्वीकार करने का अर्थ है पूँजीवादी समाज व्यवस्था को मनुष्य की नियति मान लेना और पूँजीवादी समाज व्यवस्था को समाप्त कर एक शोषण मुक्त समाज व्यवस्था के निर्माण की जाकाशा और वीक्षित से मुक्त मोड़ लेना। क्या यह अलग से कहने की जरूरत है कि लघु मानव का सिद्धांत पूँजीवादी समाज व्यवस्था के वर्तमान को मानव समाज का शाश्वत वर्तमान मानता है? मुक्तिबोध ने ठीक ही लिखा है कि 'यह मुख्यतः मानव मुक्तिवादी विचारधाराओं के विरुद्ध है, इसकी तीखी नोक खास कर साम्यवादी धारणाओं के विरुद्ध है, क्योंकि साम्यवादी धारणाओं में यह बताया गया है कि मनुष्य चाहे तो अपना भाग्य परिवर्तन कर सकता है।' (नये साहित्य का सौंदर्यशास्त्र पृ० 26) मुक्तिबोध के अनुसार "दुःख के स्थायित्व, लघुत्व की मूल स्थिति तथा उच्चतर गुणों के माया स्वप्नत्व का पाठ पढ़ाकर मनुष्य को मानव सत्ता के उच्चतर स्पांतर के कार्यों और कार्याक्रमों से अलग करना" ही इस लघु मानव के सिद्धांत का मुख्य उद्देश्य है। यही कारण है कि वे लघु मानव के सिद्धांत को नकारवादी निराशावादी और प्रतिक्रियावादी कहते हैं।

नयी कविता की कलावादी व्यक्तिवादी धारा की कला दृष्टि जीवन दृष्टि और राजनीतिक दृष्टि को प्रकट करने वाला तीसरा सिद्धांत आधुनिकतावाद का है। अपने अनेक दूसरे सिद्धांतों की तरह इस आधुनिकतावाद को भी नयी कविता वाला न पश्चिम के आधुनिक धुंजुआ विचारकों से प्राप्त किया था। आधुनिकतावाद कला दृष्टि और जीवन दृष्टि के रूप में एक विश्वव्यापी

प्रवृत्ति रही है और इसके प्रगति विरोधी तथा प्रगतिशील दोनों ही रूप कला और साहित्य में प्रकट हुए हैं। नई कविता के प्रगति विरोधी व्यक्तिवादियों ने इतिहास और परंपरा में मुक्ति के आग्रही आधुनिकतावाद को ही स्वीकार किया। नयी कविता के आधुनिकतावादियों ने आस्था, अनास्था, अस्तित्व के मकट, सनास और मृत्यु बोध आदि को ही आधुनिक भाव रोष की प्रमुख विशेषताओं के रूप में प्रचारित किया और इन्हें अपनी कविताओं में उतारा। इन आधुनिकतावादियों में से कुछ अस्तित्ववाद से भी प्रभावित हुए थे। इस दौर में आधुनिकता की जितनी चर्चा हुई उतनी शायद ही किसी दूसरी समस्या की हुई हो। आधुनिकतावादियों ने आधुनिकता को कविता और कहानी में प्रगतिवाद और यथाथवाद के विरोधी सिद्धांत के रूप में प्रचारित किया। हिन्दी के यथाथवाद विरोधी आधुनिकतावादियों ने आधुनिकता के नाम पर उधार के विचारों, कल्पित स्थितियों और अनुचित मनोवृत्तियों की अभिव्यक्ति को ही आधुनिकता मान लिया और अपने समय के समाज और जीवन की व्यापक गतिविधियों में आलू मूढ़कर अपनी चेतना के घेरे में चक्कर खाटत रहे। मुक्तिबोध ने हिन्दी के आधुनिकतावादियों की गमभीर की सीमा स्पष्ट करते हुए लिखा है कि "इस आधुनिक भाव बोध में उठा उत्पीड़नकारी शक्तियों का बोध शामिल नहीं है, जिसे हम शोषण कहते हैं, पूँजीवाद कहते हैं, साम्राज्यवाद कहते हैं, तथा उन मध्यकारी शक्तियों का बोध भी शामिल नहीं है जिन्हें हम जानता कहते हैं शोषित वर्ग कहते हैं।" (नये साहित्य का सौंदर्यशास्त्र पृ० 59) कहते पा तात्पर्य यह है कि यह आधुनिकतावाद समाजहीन जीवन और समाज की वास्तविकताओं से पूरी तरह घटा हुआ जन विरोधी, प्रगति विरोधी और यथाथवाद विरोधी जीवन दृष्टि और बना दृष्टि था, जिसका मुक्तिबोध ने जमकर विरोध किया।

मुक्तिबोध ने नयी कविता के कलाशायी, व्यक्तिवादी और प्रगति विरोधी कला दशान, जीवन दृष्टि और राजनीतिक दृष्टि के विरुद्ध संघर्ष करते हुए साहित्य की आलोचना को व्यापक विचारधारात्मक संघर्ष में बदलाने का प्रयास किया था। मुक्तिबोध ने नयी कविता की जिसे प्रवृत्तियों के विरुद्ध संघर्ष करना था वे प्रवृत्तियाँ आज भी हिन्दी साहित्य में बमोवेश मौजूद हैं। एसी स्थिति में मुक्तिरोप के आलोचनात्मक संघर्ष को मान्य करना केवल एक इतिहासिक प्रयोग को मान्य करना नहीं है, बल्कि समाजहीन आबद्धकता के लिए इतिहास की पहचान करना है। इन प्रवृत्तियों के विरुद्ध विचारधारात्मक संघर्ष चलाना आज भी उतना ही जरूरी है जितना वह मुक्तिबोध के समय में था।

नयी कविता व व्यक्तिवादियों ने प्रगतिशील साहित्य और विचारधारा का विरोध करत हुए साहित्य, समाज और राजनीति सबधी पूँजीवादी साम्राज्यवादी विचारों के प्रचार प्रसार का ही प्रयास नहीं किया, उनके कुछ बौद्धिक नेताओं ने मार्क्सवादी दशन, साहित्य सिद्धांत और समाजवादी समाज व्यवस्था के खिलाफ भी अभियान चलाया। नयी कविता की प्रगतिवाद विरोधी धारा के एक मुरावा बौद्धिक नेता विजयदेव नागायण साही रहे हैं। उन्होंने अक्टूबर 1953 की 'आलोचना' में 'मार्क्सवादी समीक्षा और उसकी कम्युनिस्ट परिणति' नामक लेख लिखा था। यह बहुत आश्चर्य की बात है कि इस लेख का प्रतिवादियों की ओर से जैसा विरोध होना चाहिए था, वैसा नहीं हुआ। यह लेख मार्क्सवादी दशन, सौंदर्यशास्त्र, साहित्य सिद्धांत, आलोचना, साहित्य, साहित्यकार, समाजवादी समाज व्यवस्था और कम्युनिस्ट पार्टी की घोर निंदा और भीड़ी आलोचना से भरा हुआ है। इसमें विवृत तर्कों और सदमरहित उद्धरणों के सहारे एक मार्क्सवादी लेखक के विचारों को एक दूसरे मार्क्सवादी लेखक के विचारों के विरुद्ध रखकर मार्क्सवादी साहित्य चिंतन के इतिहास की गलत तस्वीर पेश की गई है। इसमें लगे हाथों प्रगतिशील आंदोलन और उसके समर्थकों की निंदा का अवसर भी निकाल लिया गया है। ऐसा ही एक दूसरा लेख 1960 की 'वसुधा' में छपा था। इस लेख के लेखक थे गोरखनाथ। हाल में छपे प्रमोद वर्मा के 'हलफनामा' से साबित होता है कि प्रमोद वर्मा ही गोरखनाथ थे। इस लेख में सिद्ध करने का प्रयास किया गया था कि मार्क्सवाद प्रायः साहित्य के सौंदर्य पक्ष की उपेक्षा करता है। भुक्तिवोध न गोरखनाथ के मनगढ़ंत आरोपों का मुहतोड़ उत्तर देते हुए एक लेख लिखकर मार्क्सवादी सौंदर्यशास्त्र की अनेक समस्याओं से सम्बंधित चिंतन के बारे में गोरखनाथ और उनके जैसे दूसरे मार्क्सवाद विरोधियों के भ्रम और अज्ञान को दूर करने का प्रयास किया था। भुक्तिवोध का यह लेख अपन समय के विचारधारात्मक सधप के प्रति उनकी सजगता का प्रमाण है।

जनविरोधी कलावादियों को बराबर ही साहित्य और जनता की निवृत्ता और एकता खतरनाक लगती है। य कलावादी लोग जनता को विवेकहीन भीड़ मानते हैं इसलिए कलाकार की विशिष्टता, अद्वितीयता और मौलिकता तथा कला की श्रेष्ठता के लिए जनता को खतरा समझते हैं। इनके कलावाद को खतरा ऐंसे लगना भी होता है जो जनता की कला चेतना को ध्यान में रखकर, प्रयोजन और प्रभाव की एकता पर बल देते हुए रचना करते हैं। चीन के समाजवादी समाज में पाठकों की वृद्धि और विस्तार के साथ बड़ी समस्या में

लेखकों के उदय से गोरखनाथ की 'भौतिक तथा विशिष्ट प्रतिभा तथा क्लृप्तमय सौष्ठव' का अस्तित्व सकटप्रस्त दिखाई देता था। मुक्तिबोध ने साहित्य और जनता के सम्बन्ध तथा साहित्य के निर्माण और विकास में जनता के सक्रिय सहयोग के बारे में गोरखनाथ की गलत धारणाओं का खण्डन करते हुए उन सामाजिक, राजनीतिक और सांस्कृतिक स्थितियों का विश्लेषण किया है जिसके कारण साहित्य और जनता में निवृत्ता आती है और जाता साहित्य के विकास में सहायक होती है। उन्होंने लिखा है कि "साहित्य के क्षेत्र में सामान्य जनता अभी सक्रिय हो उठती है जब उसमें कोई व्यापक सांस्कृतिक आंदोलन चल रहा हो—ऐसा आंदोलन जो उसके आत्म गौरव और आत्म-गरिमा को स्थापित और पुनः स्थापित कर रहा हो।" (नये साहित्य का सौंदर्यशास्त्र पृ० 99) चीन में साहित्य के क्षेत्र में जनता के सक्रिय होने का कारण वहाँ का व्यापक राजनीतिक सांस्कृतिक मुक्ति आंदोलन था। ऐसी स्थिति में साहित्य और जनता की निवृत्ता को छतरनाक समझना जन विराधी प्रवृत्ति है। मुक्तिबोध ने इस प्रवृत्ति को उस व्यक्तिवाद की उपज कहा है जो जनता को मूल समझता है। जहाँ साहित्य निर्माण का उद्देश्य व्यापक जन समुदाय की सामाजिक सांस्कृतिक आकांक्षा की अभिव्यक्ति और जनता की कला चेतना का उत्थान हो, वहाँ क्लृप्तमय श्रेष्ठता के सामंती और बुजुर्ग प्रतिमान अनावश्यक और निरर्थक होते हैं।

पूँजीवादी समाज व्यवस्था में धर्म विभाजक का विकृत रूप विभिन्न प्रकार के मानसिक धर्म करने वालों के बीच अलग-अलग भी दिखाई देता है। इससे ही विशिष्टता और अद्वितीयता की भावना का जन्म होता है। जब एक विशेष प्रकार का मानसिक धर्म एक खास समूह या वर्ग का पेशा बन जाता है तो वह समूह या वर्ग अपनी विशिष्टता बनाए रखने के लिए दूसरों से अपनी श्रेष्ठता और भिन्नता सिद्ध करने का प्रयत्न करता है। पैगंबर साहित्यकार साहित्य के स्वरूप, उसके विषय और उसकी श्रेष्ठता के प्रतिमानों का एक निश्चित पैरा बनाकर, साहित्य की एक अलग दुनिया मानकर उसमें जीवन की कोशिश करते हैं। साहित्य की यह सीमित दुनिया अपने चारों ओर की वास्तविक दुनिया के भीतर ही होती है, इसलिए वह उससे स्वतंत्र नहीं होती। पूँजीवादी समाज व्यवस्था में साहित्य की ऐसी सीमित दुनिया पूँजीवादी व्यवस्था के नियमों से पूरी तरह प्रभावित होती है। व्यापक जन जीवन में कटी हुई इस सीमित दुनिया में अवसरवाद, बेईमानी, चालबाजी और गुप्तवदी का स्मॉट्ट वातावरण बनता है जिसमें ईमानदार रचनाकार छटपटाने लगता है, वह अपने वाहन निकालने की कोशिश करता है। संभवतः इसी स्थिति के निम्न अनुभव के बाद मुक्तिबोध ने कहा था कि "जो व्यक्ति साहित्य की दुनिया में निम्न दुःख रहा, उसमें अच्छे

साहित्यिक बनने की संभावना उतनी ज्यादा बढ जायेगी।" साहित्य की दुनिया के पेशेवर साहित्यिक काल्पनिक यथाथ और झूठी अनुभूतियों का साहित्य रचते हैं। उनके साहित्य में "जीवन का वैविध्य प्रकट नहीं हो पाता, जिंदगी के असली सजुबे नहीं आ पाते और वे जीवन मूल्य स्थापित नहीं हो पाते जिनके लिए साधारण व्यक्ति संघर्ष करता है।" (नव साहित्य का सौंदर्यशास्त्र पृ० 100) ऐसी स्थिति में यह समझना मुश्किल नहीं है कि सच्चे साहित्य के निर्माण के लिए साहित्य की झूठी दुनिया से बाहर विचलना कितना जरूरी है।

समाजवादी समाज में वास्तविक दुनिया और साहित्य की दुनिया के बीच का झूठा विभाजन नहीं होता इसलिए उसमें सामान्य जनता के बीच से भी रचनाकार पैदा होते हैं। चीन के समाजवादी समाज में अगर आम जनता में से रचनाकार पैदा हो रहे थे तो उस स्थिति को कला की श्रेष्ठता के लिए खतरा वे महसूस कर रहे थे जो सामंती और पूँजीवादी समाज व्यवस्था के प्रभुत्व वाली वर्गों के हितों और संस्कारों में अनेक साहित्य की कल्पित दुनिया में रहने के आदी लेखक थे या फिर पूँजीवादी देशों में रहने वाले उनके मानवधर्मा साहित्यकार। अपने को मौलिक तथा विशिष्ट प्रतिभा से सम्पन्न और जनता को साहित्य की श्रेष्ठता के लिए खतरा समझने वालों के साहित्यिक 'अहंवाद' की मुक्तिबोध ने तीव्र आलोचना की। जनवादी साहित्य जन विरोधी लोगों को सदा बलाहीन लगता है। ऐसा इसलिए होता है कि उन लोगों को 'उस साहित्य के मूल मानवीय तत्त्वों से कोई सहानुभूति नहीं होती।'।

जनवादी साहित्य और जनता के साहित्य को सौंदर्य और कला की दृष्टि से हीनतर मानने के पीछे जो कलावादी चेतना होती है वह व्यक्तिवादी की ही उपज है। मुक्तिबोध ने इस सौंदर्यवाद की आलोचना करते हुए लिखा है कि सौंदर्यवाद के नाम से प्रचलित व्यक्तिवादता की जो प्रवृत्ति है उस (हम) उस सौंदर्यवाद से असंगत देखते हैं जिसका संघर्ष व्यापक प्रभावोत्पादकता के साहित्यिक गुण से है। अतएव हम उस कलात्मकता के समर्थकों के साथ हैं जो घस्तुत समर्पित भाव से जनता में ग आये हुए संस्कारों के कलात्मक स्तर को ऊँचा उठाने की तत्पर बुद्धि रखते हैं तथा अपने स्वयं की साहित्य रचना द्वारा वास्तविक कलात्मकता का माग प्रशस्त करते हैं, किंतु हम कलात्मकता के उन समर्थकों के विरुद्ध हैं जो जनता में से आये हुए संस्कारों की आपसित अपरिपक्वता का निर्णायक प्रमाण केवल इसलिए करते हैं कि उनके साहित्यिक गिरसवाद की अर्थात् व्यक्तिवादी साम्यता की रक्षा हो सके ? (नव साहित्य का सौंदर्यशास्त्र पृ० 102) जो स्वयं अपने मन में मौल्य और कला के नाम पर अबूझ पढ़ती गड़त है वे अगर जनता के साहित्य में सौंदर्य और कला के अभाव की

बात करत हैं तो इस उनकी वृत्तिसत व्यक्तित्वानी मनोवृत्ति की अभिव्यक्ति ही समझना चाहिए।

माक्सवादी और समाजवादी समाज-न्यवस्था की निंदा करने वाला वा एक पुराना और परिचित तर्क यह है कि अगर माक्सवाद बेहतर दशन है और समाजवादी अथव्यवस्था पूँजीवादी व्यवस्था से उच्चतर समाज व्यवस्था है तो रूस और चीन में क्रांति के बाद का साहित्य क्रांति पहले के साहित्य से श्रेष्ठतर क्यों नहीं है ? गोरवनाथ ने अपने लेख में इस तर्क को रखा था। प्रायः इस तर्क का जाप करने वाले क्रांति के पहले के महान साहित्य और क्रांति के बाद में सामान्य साहित्य की तुलना करके यह सिद्ध करना चाहते हैं कि रूस और चीन में क्रांति के बाद क्रांति से पहले की तुलना में श्रेष्ठतर साहित्य की रचना नहीं हुई है। इससे वे यह भी सिद्ध करना चाहते हैं कि माक्सवाद और समाजवादी समाज, कला और साहित्य से दुश्मन हैं। अगर हम इस विचार और तर्क शैली की परीक्षा करें तो देखेंगे कि वह माक्सवाद और समाजवादी समाज व्यवस्था को बदनाम करने की बदनीयती से परिचासित है। मुक्तिबोध ने इस तर्क-पद्धति की असलियत को खोलत हुए लिखा है कि क्रांति के पहले और क्रांति के बाद के साहित्य की तुलना करते समय दोनों कालों की या तो सामान्य रचनाओं की तुलना होनी चाहिए या महान् रचनाओं की। एक काल की महान रचना से दूसरे काल की सामान्य रचना की तुलना करके परवर्ती समाज व्यवस्था की निंदा करना बौद्धिक बेईमानी है। दूसरी बात यह है कि समकालीन चीनी या रूसी साहित्य के सम्यक् अध्ययन के बिना उसको घटिया बताना अपने अज्ञान को दूसरों पर थोपना है। तीसरी बात यह है कि समाज के विकास के साथ साथ उसी अनुपात में साहित्य और कला का भी विकास हो—यह जरूरी नहीं। इस बात के प्रमाण समाजवादी देशों में ही नहीं, पूँजीवादी देशों में भी इतिहास में मिल जायेंगे। दुनिया भर के साहित्य के इतिहास को जाने दीजिए, क्या स्वतंत्रता के बाद के हिंदी साहित्य में प्रेमचंद से बड़ा कोई उपन्यासकार पदा हो गया है ? अगर दुनिया भर के साहित्य की यही स्थिति है तो इसके लिए केवल समाजवादी देशों को कोसना जहाँ तक उचित है ? एक और बात ध्यान देने की है। कई समाजवादी देशों में जो अनेक प्रकार की कमजोरियाँ हैं उनको माक्सवाद की कमजोरियाँ मान लेना उचित नहीं है। अपने को माक्सवादी कहने वाले किसी व्यक्ति या समाजवादी कहने वाले देश के दोषों और गलतियों को माक्सवाद के दोष और गलतियाँ मान लेना गलत है। पूँजीवादी देशों में रहने वाले और माक्सवादी विचारधारा से प्रभावित होकर रचना करने वाले ऐसे अनेक महान साहित्यकार हुए हैं जो किसी भी युग के महान् से महान् साहित्यकारों की बराबरी कर सकते हैं।

साहित्यिक बनने की संभावना उतनी ज्यादा बढ़ जायेगी।" साहित्य की दुनिया के पक्षेवर साहित्यिक काल्पनिक यथाय और झूठी अनुभूतिओं का साहित्य रचते हैं। उनके साहित्य में 'जीवन का वैविध्य प्रकट नहीं हो पाता, जिंदगी के असली तजुबे नहीं आ पाते और वे जीवन मूल्य स्थापित नहीं हो पाते जिनके लिए साधारण व्यक्ति सघष करता है।" (नये साहित्य का सौंदर्यशास्त्र पृ० 100) ऐसी स्थिति में यह समझना मुश्किल नहीं है कि सच्चे साहित्य के निर्माण के लिए साहित्य की झूठी दुनिया से बाहर निकलना कितना जरूरी है।

समाजवादी समाज में वास्तविक दुनिया और साहित्य की दुनिया के बीच का झूठा विभाजन नहीं होता इसलिए उसमें सामान्य जनता के बीच से भी रचनाकार पैदा होते हैं। चीन के समाजवादी समाज में अगर आम जनता में से रचनाकार पैदा हो रहे थे तो उस स्थिति को कला की श्रेष्ठता के लिए खतरा वे महसूस कर रहे थे जो सामंती और पूँजीवादी समाज व्यवस्था के प्रभुत्व वाली वर्गों के हितों और संस्कारों में अनेक साहित्य की कल्पित दुनिया में रहने के आदी लेखक थे या फिर पूँजीवादी देशों में रहने वाले उनके मानवधर्म साहित्यकार। अपने को मौलिक तथा विशिष्ट प्रतिभा से सम्पन्न और जनता को साहित्य की श्रेष्ठता के लिए खतरा समझने वालों के साहित्य 'अहंवाद' की मुक्तिबोध ने तीव्र आलोचना की। जनवादी साहित्य जन विरोधी लोगों को सदा बलाहीन लगता है। ऐसा इसलिए होता है कि उन लोगों को 'उस साहित्य के मूल मानवीय तत्त्वों से कोई सहानुभूति नहीं होती।'।

जनवादी साहित्य और जनता के साहित्य को सौंदर्य और कला की दृष्टि से हीनतर मानने के पीछे जो कलावादी चेतना होती है वह व्यक्तिवादी की ही उपज है। मुक्तिबोध ने इस सौंदर्यवाद की आलोचना करते हुए लिखा है कि सौंदर्यवाद के नाम से प्रचलित व्यक्तिवादता की जो प्रवृत्ति है उस (हम) उस सौंदर्यवाद से अलग करके देखते हैं जिसका सबंध व्यापक प्रभावोत्पादकता के साहित्यिक गुण से है। अतएव हम उस कलात्मकता के समर्थकों के साथ हैं जो वस्तुतः समर्पित भाव से जनता में म आये हुए लेखकों के कलात्मक स्तर को ऊँचा उठाने की तत्पर बुद्धि रखते हैं तथा अपने स्वयं की साहित्य रचना द्वारा वास्तविक कलात्मकता का माग प्रस्तुत करते हैं, किंतु हम कलात्मकता के उन समर्थकों के विरुद्ध हैं जो जनता में से आये हुए लेखकों की आपक्षित अपरिपक्वता का निदर्श प्रदर्शन केवल इसलिए करते हैं कि उनके साहित्यिक शिखरवाद की अर्थात् व्यक्तिवादी सांस्कृतिकता की रक्षा हो सके ? (नये साहित्य का सौंदर्य शास्त्र पृ० 102) जो स्वयं अपने लेखन में सौंदर्य और कला के नाम पर अबूम पहली गड़त हैं वे अगर जनता के साहित्य में सौंदर्य और कला के अभाव की

बात करते हैं तो इस उनकी बुद्धित व्यक्तित्वानी मनोवृत्ति की अभिव्यक्ति ही समझना चाहिए।

माक्सवाद और समाजवादी समाज व्यवस्था की निंदा करने वाला का

एक पुराना और परिचित तर्क यह है कि अगर माक्सवाद बेहतर दशन है और समाजवादी अथर्वव्यवस्था पूजीवादी व्यवस्था से उच्चतर समाज व्यवस्था है तो

रूस और चीन में क्रांति के बाद का साहित्य क्रांति पहले के साहित्य से श्रेष्ठतर क्यों नहीं है? गोरसनाथ ने अपने लेख में इस तर्क को रखा था। प्रायः इस तर्क का ज्ञापन करने वाले क्रांति के पहले के महान साहित्य और क्रांति के बाद में

सामाजिक साहित्य की तुलना करते यह सिद्ध करना चाहते हैं कि रूस और चीन में क्रांति के बाद क्रांति से पहले की तुलना में श्रेष्ठतर साहित्य की रचना नहीं हुई है। इससे वे यह भी सिद्ध करना चाहते हैं कि माक्सवाद और समाजवादी

समाज, कला और साहित्य से दुश्मन हैं। अगर हम इस विचार और तर्क-शाली की परीक्षा करें तो देखेंगे कि वह माक्सवाद और समाजवादी समाज व्यवस्था को बदनाम करने की बदनीयती से परिचालित है। मुक्तिबोध ने इस तर्क-पद्धति की असलियत को खोलत हुए लिखा है कि क्रांति के पहले और क्रांति के बाद के

साहित्य की तुलना करते समय दोनों कालों की या तो सामाजिक रचनाओं की तुलना होनी चाहिए या महान रचनाओं की। एक काल की महान रचना से दूसरे काल की सामाजिक रचना की तुलना करके परवर्ती समाज व्यवस्था की निंदा करने

बौद्धिक बेईमानी है। दूसरी बात यह है कि समकालीन चीनी या रूसी साहित्य के सम्यक् अध्ययन के बिना उसकी घटिया बातों को अपने अज्ञान को दूसरे पर थोपना है। तीसरी बात यह है कि समाज के विकास के साथ-साथ उसी अनुपात में

साहित्य और कला का भी विकास हो—यह जरूरी नहीं। इस बात के प्रमाण समाजवादी देशों में ही नहीं, पूजीवादी देशों के भी इतिहास में मिल जायेंगे।

दुनिया भर के साहित्य में प्रेमचंद से बड़ा कोई उपन्यासकार पैदा हो गया है? अगर हिंदी साहित्य में प्रेमचंद से बड़ा कोई उपन्यासकार पैदा हो गया है? अगर

दुनिया भर के साहित्य में यही स्थिति है तो इसके लिए केवल समाजवादी देशों को कोसना कहाँ तक उचित है? एक और बात ध्यान देने की है। कई

समाजवादी देशों में जो अनेक प्रकार की कमजोरियाँ हैं उनको माक्सवाद की कमजोरियाँ मान लेना उचित नहीं है। अपने को माक्सवादी कहने वाले किसी व्यक्ति या समाजवादी पहले वाले देश के दोषों और गलतियों को माक्सवाद के दोषों और गलतियों मान लेना गलत है। पूजीवादी देशों में रहने वाले और

माक्सवादी विचारधारा से प्रभावित होकर रचना करने वाले ऐसे अनेक महान साहित्यकार हुए हैं जो किसी भी युग के महान् साहित्यकारों की बराबरी कर सकते हैं।

साहित्यिक बनने की संभावना उतनी ज्यादा बढ़ जायेगी।" साहित्य की दुनिया के पेशेवर साहित्यिक काल्पनिक यथाय और झूठी अनुभूतियों का साहित्य रचते हैं। उनके साहित्य में "जीवन का वैविध्य प्रकट नहीं हो पाता, जिन्दगी के असली तजुबे नहीं आ पाते और वे जीवन मूल्य स्थापित नहीं हो पाते जिनके लिए साधारण व्यक्ति संघर्ष करता है।" (नये साहित्य का सौंदर्यशास्त्र पृ० 100) ऐसी स्थिति में यह समझना मुश्किल नहीं है कि सच्चे साहित्य के निर्माण के लिए साहित्य की झूठी दुनिया से बाहर निकलना कितना जरूरी है।

समाजवादी समाज में वास्तविक दुनिया और साहित्य की दुनिया के बीच का झूठा विभाजन नहीं होता इसलिए उसमें सामान्य जनता के बीच से भी रचनाकार पैदा होते हैं। चीन के समाजवादी समाज में अगर आम जनता में से रचनाकार पैदा हो रहे थे तो उस स्थिति को कला की श्रेष्ठता के लिए खतरा के महसूस कर रहे थे जो सामंती और पूँजीवादी समाज व्यवस्था के प्रभुत्व वाली वर्गों के हितों और संस्कारों में अनेक साहित्य की कल्पित दुनिया में रहने के आदी लेखक थे या फिर पूँजीवादी देशों में रहने वाले उनके मानवधर्मा साहित्यकार। अपने को मौलिक तथा विशिष्ट प्रतिभा से सम्पन्न और जनता को साहित्य की श्रेष्ठता के लिए खतरा समझने वालों के साहित्यिक 'अहंवाद' की मुक्तिबोध ने तीव्र आलोचना की। जनवादी साहित्य जन विरोधी लोगों को सदा बलाहीन लगता है। ऐसा इसलिए होता है कि उन लोगों को 'उस साहित्य के मूल मानवीय तत्वों से कोई सहानुभूति नहीं होती।'।

जनवादी साहित्य और जनता के साहित्य को सौंदर्य और कला की दृष्टि से हीनतर मानने के पीछे जो कलावादी चेतना होती है वह व्यक्तिवादी की ही उपज है। मुक्तिबोध ने इस सौंदर्यवाद की आलोचना करते हुए लिखा है कि सौंदर्यवाद के नाम से प्रचलित व्यक्तिवद्धता की जो प्रवृत्ति है उस (हम) उस सौंदर्यवाद से अलग करके देखते हैं जिसका संबंध व्यापक प्रभावोत्पादकता के साहित्यिक गुण से है। अतएव हम उस बलात्मकता के समर्थन के साथ हैं जो वस्तुतः समर्पित भाव से जनता में से आये हुए लेखकों के कलात्मक स्तर को ऊँचा उठाने की तत्पर बुद्धि रखत हो तथा अपने स्वयं की साहित्य रचना द्वारा वास्तविक कलात्मकता का माग प्रशस्त करते हो, किंतु हम कलात्मकता के उन समर्थकों के विरुद्ध हैं जो जनता में से आये हुए लेखकों की आपक्षित अपरिपक्वता का निदर्शन प्रदर्शन केवल इसलिए करते हैं कि उनके साहित्यिक शिखरवाद की अपमान व्यक्तिवादी सांस्कृतिकता की रक्षा हो सके ? (नये साहित्य का सौंदर्यशास्त्र पृ० 102) जो स्वयं अपने लेखन में सौंदर्य और कला के नाम पर अबूझ पहली गड़त हैं वे अगर जनता के साहित्य में सौंदर्य और कला के अभाव की

बात करते हैं तो इस उनकी कृत्रिम व्यक्तिवादी मनोवृत्ति की अभिव्यक्ति ही सम्भना चाहिए।

माकमवाद और समाजवादी समाज-व्यवस्था की निंदा करने वालों का एक पुगना और परिचित तर्क यह है कि अगर मानसवाद बेहतर दशन है और समाजवादी अव्यवस्था पूँजीवादी व्यवस्था से उच्चतर समाज व्यवस्था है तो रूस और चीन में क्रांति के बाद का साहित्य क्रांति पहले के साहित्य से श्रेष्ठतर क्यों नहीं है? गोरसनाथ ने अपने लेख में इस तर्क को रखा था। प्रायः इस तर्क का जाप करने वाले क्रांति के पहले के महान् साहित्य और क्रांति के बाद में सामान्य साहित्य की तुलना करके यह सिद्ध करना चाहते हैं कि रूस और चीन में क्रांति के बाद क्रांति से पहले की तुलना में श्रेष्ठतर साहित्य की रचना नहीं हुई है। इससे वे यह भी सिद्ध करना चाहते हैं कि माकमवाद और समाजवादी समाज, कला और साहित्य से दुश्मन है। अगर हम इस विचार और तर्क-शैली की परीक्षा करें तो देखेंगे कि वह माकमवाद और समाजवादी समाज व्यवस्था का बदनाम करने की बढीयती से परिचासित है। मुक्तिबोध ने इस तर्क-पद्धति की असलियत को खोलत हुए लिखा है कि क्रांति के पहले और क्रांति के बाद के साहित्य की तुलना करते समय दोनों कालों की या तो सामान्य रचनाओं की तुलना होनी चाहिए या महान् रचनाओं की। एक काल की महान् रचना से दूसरे काल की सामान्य रचना की तुलना करके परवर्ती समाज-व्यवस्था की निंदा करने बौद्धिक बर्झमानी है। दूसरी बात यह है कि समवाली चीनी या रूसी साहित्य के मर्म-अध्ययन के बिना उसका घटिया बताना अपने अज्ञान को दूसरा पर धोपना है। तीसरी बात यह है कि समाज के विकास के साथ साथ उसी अनुपात में साहित्य और कला का भी विकास हो—यह जरूरी नहीं। इस बात के प्रमाण समाजवादी दशा में ही नहीं, पूँजीवादी देशों में भी इतिहास में मिल जायेंगे। दुनिया भर के साहित्य के इतिहास को जाने दीजिए, क्या स्वतंत्रता के बाद के हिंदी साहित्य में प्रेमचंद से बड़ा कोई उपयामवार पदा हो गया है? अगर दुनिया भर के साहित्य की यही स्थिति है तो इसके लिए केवल समाजवादी देशों को बीसना वहाँ तक उचित है? एक और बात ध्यान देने की है। कई समाजवादी देशों में जो अनक प्रकार की कमजोरियाँ हैं, उनको माकमवाद की कमजोरियाँ मान लेना उचित नहीं है। अपने को माकमवादी कहने वाले किसी व्यक्ति या समाजवादी कहने वाले देश के दोषों और गलतियों को मानसवाद के दोष और गलतियाँ मान लेना गलत है। पूँजीवादी देशों में रहने वाले और मानसवादी विचारधारा से प्रभावित होकर रचना करने वाले ऐसे अनेक महान् साहित्यकार हुए हैं जो किसी भी युग के महान् या महान् साहित्यकारों की बराबरी कर सकते हैं।

अपने लेख में मानसवादी साहित्य चिंतन, सौंदर्यशास्त्र और आलोचना के विश्वास से अपरिचित गोरखनाथ ने यह भी लिखा है कि मार्क्सवादी साहित्य विचारको न सौंदर्यशास्त्रीय प्रश्नों पर या तो विचार नहीं किया है या सतही ढंग से विचार किया है। इससे जुड़ा हुआ उनका दूसरा आरोप यह भी है कि मार्क्सवादी साहित्य में प्रचार अधिक और सौंदर्य कम होता है, इसलिए मार्क्सवादी सौंदर्यशास्त्र के प्रश्नों पर विचार नहीं करते। 1960 तक दुनिया भर के मार्क्सवादी आलोचकों और रचनाकारों ने साहित्य और कला के सौंदर्य संबंधी प्रश्नों पर जितना महत्वपूर्ण चिंतन किया था, और जो कुछ प्रकाश में आया था, उसमें अगर गोरखनाथ परिचित होते तो वे ऐसा आरोप नहीं लगाते। गोरखनाथ के दूसरे आरोप के बारे में यही कहा जा सकता है कि अगर सौंदर्यशास्त्र के प्रश्नों पर बहस करने में ही बहस करने वाला कौन रचनाओं में सौंदर्य आ जाता तो नहीं कविता के कलावादियों में सौंदर्य की बाढ़ आ गई होती।

मुक्तिबोध ने गोरखनाथ के लेख का उत्तर देते हुए मार्क्सवादी साहित्य, चिंतन और समाजवादी समाज व्यवस्था के बारे में फैलाये जा रहे तरह-तरह के भ्रमों का खण्डन किया। यह आज भी विचारधारात्मक सघष का एक महत्वपूर्ण पक्ष है। ऐसे आरोपों के खण्डन को अनावश्यक मानकर छोड़ देना ठीक नहीं है। क्योंकि इससे एक ओर गोरखनाथ जैसे मार्क्सवाद विरोधियों का हौसला बढ़ता है और दूसरी ओर मार्क्सवाद तथा समाजवाद की ओर बढ़ती हुई जनता के मन में अनेक प्रकार के भ्रमों और भटकावों के लिए जगह बाली है।

4

मुक्तिबोध के आलोचनात्मक सघष का चौथा प्रसंग उस समय की प्रगतिशील आलोचना से जुड़ा हुआ है। इस दिशा में सघष की राह कठिनाई और पतलो से भरी हुई थी। यह सघष दुश्मन से नहीं, अपनी से था, इसलिए उससे अधिक सावधानी की जरूरत थी। इस दिशा में मुक्तिबोध का आलोचनात्मक सघष बहुत कुछ आत्मालोचन जैसा था। मार्क्सवादी केवल वगैरहों से ही सघष नहीं करते, वे अपने व्यावहारिक अनुभवों के आलोचकों में आत्मालोचन करते हुए अपनी कमजोरियों पर भी अपनी विजय प्राप्त करते हैं। अपने समय की प्रगतिवादी आलोचना और आलोचकों से मुक्तिबोध का यह आलोचनात्मक सघष प्रगतिवादी आलोचकों के आलोचनात्मक व्यवहार की कमजोरियाँ और असमर्थताएँ में मुक्त होन के लिए ही था और उसको इसी रूप में समझना उचित होगा।

विचारधारात्मक सघष के सन्दर्भ में उस काल की प्रगतिवादी आलोचना

के सामने तीन मुख्य उद्देश्य थे। परम्परा का विवेकपूर्ण मूल्यांकन, प्रगति विरोधी रचना दृष्टियों से सघर्ष और प्रगतिशील रचनाशीलता के विकास का मागदर्शन। किसी भी कान की मार्क्सवादी आलोचना के ये महत्त्वपूर्ण प्रयोजन हैं। इन उद्देश्यों को पूरा करने में उस समय की मार्क्सवादी आलोचना से जहाँ वही चूक हुई, उसकी मुक्तिबोध ने आलोचना की। मुक्तिबोध के इस आलोचनात्मक सघर्ष का सक्षय हिंदी की मार्क्सवादी आलोचना को अधिक पूर्ण और बेहतर बनाना था।

हिंदी की मार्क्सवादी आलोचना ने हिंदी साहित्य की जनवादी और प्रगतिशील परम्परा की रक्षा और मूल्यांकन का काम किया है। इस दिशा में सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण योगदान डॉ० रामविलास शर्मा का है। नयी कविता के काल में प्रगतिशील आलोचकों ने परम्परा के मूल्यांकन के प्रसंग में मध्यकाल के सत भक्ति साहित्य और आधुनिक काल के छायावाद को मुख्य रूप से बहस का विषय बनाया था। छायावाद के मूल्यांकन में दूसरे आलोचकों से मुक्तिबोध के दृष्टिकोण की अलगता की चर्चा हो चुकी है, इसलिए हम वहाँ सत-भक्ति साहित्य के मूल्यांकन में दूसरे प्रगतिशील आलोचकों से मुक्तिबोध के दृष्टिकोण के अंतर की चर्चा करेंगे।

प्राचीन साहित्य का मूल्यांकन मार्क्सवादी आलोचना के सामने एक गंभीर चुनौती और समस्या है और दुनिया भर के मार्क्सवादी आलोचकों ने इस चुनौती और समस्या का सामना किया है। साहित्य के म्यायी मूल्यों की खोज और अतीत की महान कलाकृतियों के कलात्मक प्रभाव के म्यामित्व की व्याख्या का प्रश्न भी इस समस्या से जुड़ा हुआ है। प्रगतिवाद के प्रारंभिक दौर से ही सत भक्ति साहित्य के मूल्यांकन को लेकर बहस और मतभेद की स्थिति बनी हुई थी। नई कविता के काल में भी यह बहस समाप्त नहीं हुई थी। सत भक्ति साहित्य सबधी इस बहस में रामेय रामधव, यशपाल, प्रकाशचंद्र गुप्त डॉ० रामविलास शर्मा और मुक्तिबोध ने मुख्य रूप से हिस्सा लिया था।

डॉ० रामविलास शर्मा ने रामेय रामधव यशपाल और प्रकाशचंद्र गुप्त आदि की सत साहित्य की प्रतिश्रियावादी घोषित करने वाली एकांगी और असंतुलित आलोचना की आलोचना करते हुए सत भक्ति साहित्य को मानवतावादी और प्रगतिशील सिद्ध किया। सत-भक्ति साहित्य के मूल्यांकन में डॉ० रामविलास शर्मा का दृष्टिकोण अपेक्षाकृत संतुलित है इसलिए उनके दृष्टिकोण के साथ मुक्तिबोध के सत भक्ति-साहित्य के मूल्यांकन और दृष्टिकोण को रसकर देरना उचित होगा।

प्राचीन साहित्य के मूल्यांकन के प्रसंग में एक महत्त्वपूर्ण प्रश्न यह कि प्राचीन साहित्य के मूल्यांकन का आधार क्या है? डॉ० रामविलास शर्मा ने

लिखा है कि “हम उसकी विषय वस्तु और कलात्मक सौंदर्य को ऐतिहासिक दृष्टि से देखकर उसका उचित मूल्यांकन कर सकते हैं।” प्राचीन साहित्य के मूल्यांकन का यह दृष्टिकोण अपर्याप्त होते हुए भी सही है। डॉ० शर्मा का यह भी कहना है कि कई बार कृति की विचारधारा और विषय-वस्तु में अंतर्विरोध होता है। इस बात के अनेक उदाहरण दुनिया भर के साहित्य में मिलते हैं। लेकिन कठिनाई यह है कि डॉ० शर्मा रचना में यथाय बोध और विचारधारा के अंतर्विरोध को आबस्मिक नहीं मानते, वे सलित कलाओं को (जिनमें साहित्य भी शामिल है) विचारधारात्मक रूपों में गिनना ही गलत मानते हैं। इससे ऐसा लगता है कि डॉ० शर्मा के अनुसार यथाय बोध और विचारधारा में शाश्वत अंतर्विरोध होता है। डॉ० शर्मा विचारधारा को विचार का पदार्थ मानते हैं जबकि विचारधारा केवल विचारों की धारा नहीं है, उसमें इन्द्रिय बोध, भावना, विश्वास और चेतना का भी समावेश होता है। विचारधारा में रचनाकार के समय, समाज, वय और चेतना की ऐतिहासिक स्थिति प्रकट होती है। यही कारण है कि विचारधारा की उपेक्षा करने केवल विषय वस्तु और कलात्मक सौंदर्य का ऐतिहासिक दृष्टि से मूल्यांकन करने वाली मार्क्सवादी आलोचना प्राचीन साहित्य के सम्यक मूल्यांकन में सफल नहीं हो सकती। प्राचीन साहित्य के मूल्यांकन के लिए ऐतिहासिक दृष्टि से कृति के यथाय बोध, विचारधारा और कलात्मक सौंदर्य की समीक्षा करना जरूरी है।

सत भक्ति साहित्य के मूल्यांकन में यशपाल, रागेय राघव और प्रकाश चंद्र गुप्त आदि ने केवल विचारधारा की देखा, यथायबोध और कलात्मक सौंदर्य का ऐतिहासिक दृष्टि से मूल्यांकन नहीं किया, इसलिए वे गलत निष्कर्ष के शिकार हुए। डॉ० रामवितास शर्मा ने तुलसीदास की कविता की विषय वस्तु और कलात्मक सौंदर्य का ऐतिहासिक दृष्टि से मूल्यांकन किया, लेकिन उन्होंने तुलसीदास की उस विचारधारा पर ध्यान नहीं दिया जिसमें पर्याप्त प्रति क्रियावादी तरंग हैं और अब भी हमारे समाज में उनका प्रभाव है।

मुक्तिबोध का एक निबंध है ‘मध्ययुगीन भक्ति आंदोलन का एक पहलू’। इस निबंध में मुक्तिबोध ने भक्ति साहित्य के मूल्यांकन संबंधी प्रगतिशील आलोचकों के बीच की बहस का स्पष्ट उल्लेख नहीं किया है लेकिन निबंध में उस बहस की गूँज सुनाई पड़ती है। मुक्तिबोध भक्ति आंदोलन को सामान्य जनता के व्यापक समाजिक, सांस्कृतिक आंदोलन की अभिव्यक्ति मानते हैं। उनके अनुसार भक्ति आंदोलन और उसका साहित्य देश के विभिन्न भागों में स्थानीय सामाजिक ऐतिहासिक स्थितियों के अनुरूप विवक्षित हुआ। वे मानते हैं कि सत भक्ति साहित्य की मूल चेतना सामंतवाद विरोधी और जनवादी थी और उसका संदेश उस समय ऐतिहासिक स्थिति में जातिव्यवस्था का खंडन था। यही सत भक्ति की

घोषणा के प्रतिकारी अभिप्राय प्रकट हुए। सगुण भक्ति राज्य में पुर्ण मतवादी सामंती तत्त्व मौजूद थे। भुक्तिबोध मानते हैं कि इन दोनों में आगे चलकर संघर्ष हुआ। उन्होंने लिखा है कि “जो भक्ति आंदोलन जनसाधारण में शुरू हुआ और जिसमें सामाजिक बदरूपन के विरुद्ध जनसाधारण की सांस्कृतिक आकांक्षाएँ बोलनी थी, उसका मनुष्यत्व बोलता था, उसी आंदोलन की उच्च वर्गीया ने आगे चलकर अपनी तरह बना लिया, और उससे समझौता करके, फिर उस पर अपना प्रभाव कायम करके और अनंतर जनता के अपने तत्त्वों को उनमें समाहित कर उन्होंने उस पर अपना पूरा प्रभुत्व स्थापित कर लिया।” (नयी कविता का आत्मसंघर्ष पृ० 91) भुक्तिबोध मत भक्ति साहित्य की मध्यम चेतना और कलात्मक सौंदर्य का ऐतिहासिक दृष्टि से मूल्यांकन करते हैं, लेकिन वे उसके विचारधारात्मक रूप, प्रभाव और प्रयोजन की उपेक्षा नहीं करने। यही कारण है कि वे कबीर की सामाजिक चेतना की प्रशंसा करते हैं, लेकिन कबीर के रहस्यवाद की आलोचना भी करते हैं। तुलसी की कला पर मुख्य लेकिन उनकी विचारधारा की उपेक्षा करने वाले प्रगतिशील आलोचकों को याद करते हुए भुक्तिबोध ने लिखा है—“आश्चर्य की बात है कि आजकल प्रगतिवादी क्षेत्रों में तुलसीदास के संबंध में जो कुछ लिखा गया है, उसमें जिस सामाजिक ऐतिहासिक प्रक्रिया के तुलसीदास अंग थे, उसको जान बूझकर भुलाया गया है।” (नयी कविता का आत्मसंघर्ष पृ० 93)

भुक्तिबोध का विचार है कि भक्ति आंदोलन और उसके साहित्य को या किसी भी प्राचीन साहित्य को “तीन दृष्टियों में देखना चाहिए—एक तो यह कि वह किन सामाजिक, सांस्कृतिक प्रक्रियाओं का अंग है, दूसरे यह कि उसका अंत-स्वरूप क्या है और तीसरे उसके प्रभाव क्या हैं।” (वही पृ० 93) भुक्तिबोध प्राचीन साहित्य का मूल्यांकन करते समय उसकी समकालीन प्रासंगिकता पर विचार करना विशेष रूप से आवश्यक मानते हैं। वे साहित्य के मूल्यांकन के सधम में अतीत के प्रति रक्षात्मक, वर्तमान के प्रति आक्रामक और भविष्य के प्रति सदेह की भावना से परिचालित आलोचना के विरुद्ध हैं। उनका विचार है कि वही प्राचीन साहित्य हमारे लिए प्रासंगिक होगा जिसमें व्यक्त जीवन मूल्य समकालीन समाज और जीवन के विकास में सहायक हों। उनके अनुसार प्राचीन साहित्य का मूल्यांकन करते समय वही अत्यन्त सावधानी की जरूरत होगी जहाँ रचना में जीवन मूल्य प्रतिक्रियावादी हों, लेकिन कलात्मक सौंदर्य अत्यन्त जागरूक। भुक्तिबोध ने विचारधारा और कलात्मक सौंदर्य की इस अन्तर्विरोध-पूर्ण स्थिति की चर्चा बामायनी के सधम में की है और ‘समचरितमानस’ के सधम में भी।

नयी कविता और नयी कहानी के काल की प्रगतिशील आलोचना का

विश्लेषण और मूल्यांकन की ओर विशेष ध्यान नहीं दिया। इन प्रगतिशील आलोचकों की उपेक्षा के शिकार नयी कविता के दायरे में रहकर रचना करने वाले मुक्तिबोध और शमशेर ही नहीं हुए, नयी कविता के बाहर रहकर रचना करने वाले नागाजुन, केदारदास अग्रवाल और त्रिलोचन भी हुए। कुछ प्रगतिशील आलोचकों ने एक-दो कमाकारों पर अपनी कृपादृष्टि डालकर सतोष कर लिया। इस दौर की प्रगतिशील आलोचना ने प्रगतिविरोधी रचना और दृष्टि से विवाद तो खूब किया, लेकिन उसका प्रगतिशीलता से सवाद बहुत कम हुआ। यही कारण है कि इस काल की प्रगतिशील आलोचना केवल विवादी आलोचना बनकर रह गई। प्रगतिशील आलोचना को उस काल की प्रगतिशील रचनाशीलता से सवाद करने पर जो शक्ति प्राप्त होती, वह उससे भी वंचित रह गई। उस समय की प्रगतिशील आलोचना ने परम्परा के मूल्यांकन में जिस विवेक और सृजनारम्भ दृष्टि का प्रमाण दिया, उस विवेक और सृजनारम्भ दृष्टि का उपयोग अगर समकालीन प्रगतिशील रचनाशीलता के विश्लेषण और मूल्यांकन में भी हुना होता तो स्थिति कुछ और हुई होती। स्वभावतः उस काल के अधिकांश प्रगतिशील रचनाकार प्रगतिशील आलोचना के रूप, व्यवहार और परिणति से क्षुब्ध थे। मुक्तिबोध ने उस समय के प्रगतिशील आलोचकों की जो आलोचना की है उसमें ऐसा ही क्षोभ प्रकट हुआ है। उनके इस क्षोभ और आक्रोश की अभिव्यक्ति 'समीक्षा की समस्याएँ' नामक लम्बे लेख में सर्वाधिक हुई है।

मुक्तिबोध नयी कविता के आरम्भ काल से ही यह कहते आ रहे हैं कि नयी कविता में दो धाराएँ हैं—एक प्रगतिविरोधी, कलावादी, व्यक्तिवादी धारा और दूसरी प्रगतिशील धारा। उन्होंने बहुत पहले लिखा था कि "नयी कविता में आरम्भ काल से आज तक के इस समय क्रम में अनाशा और वैफल्य की भावना के साथ ही साथ स्वस्थ, मानवीय, उन्मेषशील, मानव कल्याण-मूलक तथा कोमल मानवीय भावनापूर्ण और प्रगतिशील तत्त्व रहे हैं।" (नयी कविता का आत्मसंघर्ष पृ० 123) नयी कविता के काल में पुराने प्रगतिशील आलोचक इस बात को स्वीकार करने के लिए तैयार न थे। मुक्तिबोध के जीवन-काल में भी वे इस सच्चाई को पहचान न सके। उस समय नयी कविता में वे केवल विवृति और विद्रपना देखते थे और सम्पूर्ण नयी कविता को कुण्डा, घुटन, निराशा, अनास्था और मर्याद की कविता कहते थे। 1977 में आकर, नयी कविता के अंत के लगभग सतरह वर्ष बाद और मुक्तिबोध की मृत्यु के दस वर्ष बाद, डॉ० रामविलास शर्मा ने यह स्वीकार किया कि नयी कविता में अनेक वाक्य-प्रवर्तियाँ थी, उसमें अस्तित्ववाद की टक्कर मानसवाद से थी और नयी कविता के कवि शमशेर तथा मुक्तिबोध मार्क्सवाद से प्रभावित थे। स्वतंत्रता के बाद की हिंदी कविता के इतिहास में दो धाराओं के संघर्ष की सच्चाई को पहचानने

दूसरा मुख्य उद्देश्य प्रगति विरोधी रचना दृष्टियों से सघष करना था। स्वाधीनता प्राप्ति के प्रारम्भिक तीन चार वर्षों के बाद धीरे धीरे प्रगतिवाद विरोधी और यथायवाद विरोधी रचना दृष्टि के रूप में नयी कविता और नयी कहानी का प्रभाव और प्रभुत्व बढ़ने लगा था। हिन्दी के प्रगतिशील आलोचकों ने इस प्रभाव और प्रभुत्व के प्रसार के खिलाफ सघष किया किया। डॉ० रामविलास शर्मा के 'आस्था और सौन्दर्य तथा डा० नामवरसिंह के 'इतिहास और आलोचना' के अधिकांश निबन्ध इस प्रकार के सघष के ऐतिहासिक दस्तावेज हैं। लेकिन डा० रामविलास शर्मा, डॉ० नामवरसिंह, चन्द्रबलीसिंह और अमृतराय आदि अनेक आलोचकों के होते हुए भी, चौर अपने ढंग से प्रगति विरोधी रचना और आलोचना दृष्टि के खिलाफ उनके सघष करने के बावजूद नयी कविता और नयी कहानी के बाल म कलावादी और व्याक्तवादी लेखन का ही आधिपत्य रहा और प्रगतिशील लेखन का प्रभाव घटा।

प्रश्न यह है कि ऐसी स्थिति क्यों आई? इसके अनेक कारण थे, जिनमें से कुछ की चर्चा पहले हो चुकी है। यहाँ केवल उन्हीं कारणों की चर्चा उचित है जिनका संबंध प्रगतिशील आलोचकों के आलोचनात्मक व्यवहार से है। सबसे पहले हम यह देखें कि क्या इस काल की प्रगतिशील रचनाशीलता कमजोर थी? आलोचना के स्तर का समकालीन और समानधर्मा रचनाशीलता के स्तर से गहरा सम्बन्ध होता है। इस काल में प्रगतिशील आलोचन के विघटन और बिखराव के बावजूद कविता, कहानी और उपन्यास के क्षेत्र में एक से एक महत्वपूर्ण प्रगतिशील रचनाकार अपनी रचनाओं में साधक रचनाशीलता के प्रमाण दे रहे थे। कविता के क्षेत्र में नयी कविता के दायरे में मुक्तिबोध और शमशेर तथा नयी कविता के दायरे के बाहर नागार्जुन, केदारनाथ अग्रवाल और त्रिलोचन रचना कर रहे थे। कथा साहित्य में यशपाल, मैरव प्रसाद गुप्त, अमरकांत और माकण्डेय आदि सत्रिय थे। कविता और कथा साहित्य के इन रचनाकारों को पाकर दुनिया की किसी भी भाषा का साहित्य गौरव अनुभव कर सकता है। कहने का तात्पर्य यह है कि इस दौर की प्रगतिशील रचनाशीलता थकी हारी नहीं थी, प्रगतिशील आलोचना ही अपना गंभीर दायित्व ठीक से पूरा नहीं कर सकी। इस काल की प्रगतिशील आलोचना का तीसरा उद्देश्य और गंभीर दायित्व यह था कि यह उस काल की प्रगतिशील रचनाशीलता का मूल्यांकन करते हुए उसके विवास में सहायक बन।

इस काल की प्रगतिशील आलोचना के आलोचनात्मक व्यवहार पर अगर हम गौर करें तो यह पायेंगे कि प्रगतिशील आलोचकों ने—विशेषकर डॉ० रामविलास शर्मा और डॉ० नामवरसिंह ने—प्रगति विरोधी रचना और आलोचना दृष्टि के विरुद्ध सघष तो किया, लेकिन प्रगतिशील रचनाशीलता के

म अगर डा० रामविलास शर्मा जैसे समर्थ आलोचक को धीस वष लगान पड़े तो दूसरे प्रगतिशील आलोचको स क्या उम्मीद की जा सकती है ! आखिर यह ऐतिहासिक दुष्टटना क्यों हुई कि नयी कविता के भीतर सक्रिय मुक्तिबोध जगे रचनाकार की रचनाओं को कलावादी और प्रगतिवाद विरोधी रचनाकारों से अलग करके उनका उचित विश्लेषण और मूल्यांकन नहीं हुआ और नयी कविता की आलोचना के नाम पर भूखी के साथ चावल को भी फेंक दिया गया ।

मुक्तिबोध का कहना है कि इसका एक कारण प्रगतिशील आलोचकों की जड़ीभूत सौ-दर्शाभिरुचि में देखा जा सकता है । मुक्तिबोध ने लिखा है कि "जड़ीभूत सौ-दर्शाभिरुचि के फलस्वरूप ही कुछ साहित्यिक समाजशास्त्री अपने ढर्रे के बाहर के क्षेत्र में प्रचलित नयी काव्य समृद्धि में विद्रूपता के अतिरिक्त कुछ नहीं देखते थे ।" मुक्तिबोध ने लिखा है कि यह जड़ीभूत सौ-दर्शाभिरुचि 'कविता को एक खास किस्म के ढाँचे में ही बंधी हुई देखना चाहती है । जड़ीभूत सौ-दर्शाभिरुचि के शिकार आलोचक छायावादी प्रगतिवादी युग के काव्य पैटन से ही नयी कविता को भी परखते थे । इस जड़ीभूत सौ-दर्शाभिरुचि के कारण ही कुछ प्रगतिशील आलोचक नयी कविता की प्रगतिशील धारा के प्रति भी संवेदनशील और सहानुभूतिशील नहीं हो पाते थे । नयी कविता की प्रगतिशील धारा के प्रति संवेदनशीलता और सहानुभूति के अभाव में ऐसे आलोचक कविता को सिद्धांत के उदाहरण के रूप में देखने का प्रयत्न करते थे और निराश होकर निंदा पर उतर आते थे ।

सवाल यह है कि इस जड़ीभूत सौ-दर्शाभिरुचि का क्या कारण है ? मुक्तिबोध का विचार है कि वास्तविक जीवनानुभव का अभाव और व्यापक सामाजिक जीवन के यथायथ स आलोचकों की दूरी में ही यह जड़ीभूत सौ-दर्शाभिरुचि पैदा हुई थी । रचना में व्यक्त सामाजिक जीवन के यथायथ और वास्तविक जीवनानुभव के बोध के अभाव के कारण ही आलोचक नये काव्य को संवेदनशील होकर समझ नहीं पाते थे । मुक्तिबोध ने अपने अनेक लेखों के बार-बार आलोचकों से यह मांग की है कि उन्हें भी समाज की जीवन्त प्रगतिशील वास्तविकता का उता-ही बोध होना चाहिये जितना रचनाकारों को । वास्तव में रचना जिस जमीन से पैदा हुई है उसको ठीक ठीक जान बिना रचना के जमीन की सही पहचान नहीं हो सकती । जीवन की वास्तविकता ही वह जमीन है जिस पर रचनाकार पाठ्य और आलोचक तीना मिलते हैं । मुक्तिबोध ने लिखा है "वास्तविक जीवन के संवेदनात्मक घरातल पर लेखक और समीक्षक की होड़ है । लेखक और समीक्षक की यह प्रतियोगिता निस्संदेह वाछणीय है । जिदगी को कौन ज्यादा समझता है ? समीक्षक या लेखक ? यद्यपि इन दो के कतव्य अलग अलग हैं फिर भी उनके वक्तव्यों की पूर्ति जीवन ने वास्तविक संवेदनात्मक ज्ञान

के आधार पर ही होगी। यदि साहित्य जीवा का उदघाटन है तो समीक्षण को यह जानना ही पड़ेगा कि उदघाटित जीवन वास्तविक है या नहीं। असल में वसौटी वास्तविक जीवन का संवेदनात्मक ज्ञान ही है, जो न केवल लेखक और समीक्षक में होता है, बरन् पाठक में भी रहता है।" (नयी कविता का आत्म-सघष पृ० 100) वास्तविक जीवन के संवेदनात्मक ज्ञान से ही आलोचक की सौंदर्याभिरुचि की जड़ता टूटती है और वास्तविक जीवन के संवेदनात्मक ज्ञान के अभाव में नौ-दर्शाभिरुचि जड़भूत होने लगती है। सौंदर्याभिरुचि का विकास केवल कलात्मक अनुभव से ही नहीं होता, उसके लिए व्यापक सामाजिक जीवन और यथाय का बोध भी जरूरी है। वास्तविक जीवन के यथाय के बोध के अभाव में आलोचक केवल अपने पाठ्य और चतुर्गर्ह के सहारे समीक्षा करता चलता है। अगर नयी कविता के काल की प्रगतिशील आलोचना उस समय की प्रगतिशील रचनाशीलता के साथ-साथ न कर सकी तो इसका अर्थ यही है कि प्रगतिशील आलोचक रचना में व्यक्त यथाय और अनुभव को सामाजिक जीवन के यथाय और अनुभव की वसौटी पर बसने के बदले नयी रचनाशीलता को पुराने काव्य पैटर्न और सिद्धांतों की वसौटी पर बसने की कोशिश कर रहे थे।

माक्सवादी आलोचकों से मुक्तिबोध का कहना यह था कि माक्सवाद एक विज्ञान है इसलिए माक्सवादी आलोचकों को जीवनगत और काव्यगत तथ्यों का अनुशीलन करना चाहिये था और तथ्यानुशीलन के आधार पर ही नयी कविता का मूल्यांकन करना जरूरी था। उनका यह भी कहना था कि ऐसे तथ्यानुशीलन के अभाव में आलोचना आत्मग्रस्त और व्यक्ति-केन्द्रित हो जाती है। मुक्तिबोध की यह भाव थी कि जो यथाय की गति को एक विशेष दिशा में मोड़ने की महत्वाकांक्षा रखते हैं, उन्हें यथाय की गति और कविता में उसकी अभिव्यक्ति को समझने का प्रयत्न करना चाहिए, बेबुनियाद रायजनी को आलोचना मानन का भ्रम नहीं पालना चाहिए।

प्रगतिशील आलोचकों ने नयी कविता की जो आलोचना की, उसके बारे में मुक्तिबोध की राय यह है कि इस आलोचना की प्रवृत्ति ध्वसात्मक थी, दृष्टि सक्तीगतावादी और तरीका स्थूल। फलतः रचनाकार आलोचकों के दूर होने लगे। ऐसी ही स्थिति में नयी कविता के बलावादी व्यक्तिवादियों द्वारा प्रगतिशील रचनाशीलता पर आक्रमण हुए। मुक्तिबोध इस काल में प्रगतिशील साहित्य के प्रभाव घटने के अनेक कारणों में से एक महत्त्वपूर्ण कारण 'प्रगतिवादियों की समीक्षा की अपूर्णताओं को भी मानते हैं। मुक्तिबोध को इस बात का गहरा दुःख था कि प्रगतिवादी आलोचना की कमजोरियों के कारण नये लेखक प्रगतिवाद से दूर हटने लगे, पुराने प्रगतिशील लेखक हतोत्साहित होने

लगे और वलायानी व्यक्तिवादियों को प्रगतिशील रचनाओं और रचनाकारों पर आक्रमण करने का मौका मिल गया। इस काल की प्रगतिशील रचनाशीलता के प्रभाव को वम करने में प्रगतिशील आलोचकों के समर्थनवादी रवये का जितना हाथ है उससे कम विध्वंसवादी रवये का नहीं।

मुक्तिबोध ने अपने समय की प्रगतिशील आलोचना की आकांक्षा और वास्तविक स्थिति पर विचार करते हुए लिखा है कि प्रगतिशील आलोचना के उद्देश्य महान थे, आलोचकों का दायित्व गंभीर था। आलोचकों के मन में नेतृत्व की आकांक्षा थी, लेकिन उनमें नेतृत्व के लिए पर्याप्त आवश्यक गुण नहीं थे। मुक्तिबोध ने लिखा है कि "इस नेतृत्व की कमजोरी ने हिंदी के वास्तविक प्रगतिशील साहित्य के और आगे विकास में बाधा उपस्थित की है और उनके व्यक्तिगत दुराग्रहों ने उसका गला घोटने में कोई बसर नहीं रखा। यही कारण है कि प्रगतिशील कविता अधिक उन्नति न कर सकी और विपक्षियों को यह कहने का मौका मिला कि प्रगतिशील कविता मर गई है, उसका युग समाप्त हो गया है। (नये साहित्य का सौंदर्याशास्त्र पृ० 75) प्रगतिशील आलोचना का मुख्य उद्देश्य था प्रगतिशील साहित्य के विकास का मार्ग दर्शन करना और उसका सहायक बनना, लेकिन वह बदले में उसके विकास में बाधक बन गई। इस काल की प्रगतिशील समीक्षा की यह परिणति अत्यंत विडम्बनापूर्ण है।

मुक्तिबोध के अधिकांश आलोचनात्मक लेखों को पढ़ने से यह लगता है कि जब वे नयी कविता की प्रगतिशील आलोचकों द्वारा की गई आलोचना पर विचार करते हैं या उसकी प्रगतिवादी आलोचना की शक्ति और कमजोरियों की बात करते हैं तो उनके सामने मुख्यतः आलोचक डॉ० रामविलास शर्मा रहते हैं। ऐसा इसलिए है कि डॉ० रामविलास शर्मा उस समय के सर्वाधिक समर्थ प्रगतिवादी आलोचक थे, (और अब भी हैं) और प्रगतिवादी समीक्षा का नेतृत्व भी उन्हीं के हाथ में था। "मुक्तिबोध और डॉ० रामविलास शर्मा के इस बहस के सन्दर्भ में श्रेष्ठ और लूकाच के बीच की बहस को याद करना अप्रासंगिक न होगा। निश्चय ही न तो मुक्तिबोध श्रेष्ठ है और न डॉ० रामविलास शर्मा लूकाच, लेकिन इन दोनों बहसों के अनेक मुद्दे एक जैसे हैं। लूकाच की तरह डॉ० रामविलास शर्मा समकालीन रचनाशीलता के ऊपर परम्परा को प्रतिष्ठित करते हैं, मुक्तिबोध श्रेष्ठ की तरह समकालीन रचनाशीलता की कमजोरियों की आलोचना करते हुए भी उसकी शक्ति और विकासशीलता में अपनी आस्था व्यक्त करते हैं। लूकाच यूरोप के नये लेखकों को 19वीं शताब्दी के महान यथार्थवादी लेखकों के मार्ग पर चलने की सलाह देते हैं और डॉ० शर्मा अपने समय की नई कविता के सामने छायावाद की कविता को आदर्श के रूप में पेश

करते हैं। रचनाकार मुक्तिबोध चार चार ब्रेत की तरह ही नयी विषय वस्तु की खोज और नये शिल्प के विकास पर जोर देते हैं। मुक्तिबोध ब्रेत की तरह ही नयी रचनाशीलता के लिए परम्परा से अधिक महत्वपूर्ण ऐतिहासिक यथाथ के परिवर्तित रूप की पहचान और उसके अनुरूप अभिव्यक्त प्रणाली के विकास को मानते हैं। इस प्रसंग में यह भी याद करना गलत नहीं होगा कि लूकाच ने अपने जीवन के अंतिम दिनों में नाटककार और कवि ब्रेस्त की महानता को स्वीकार किया था और ब्रेस्त के नये मूल्यांकन का संकल्प भी किया था। इसके ठीक विपरीत डॉ० रामविलास शर्मा ने मुक्तिबोध के मरने के बाद 'धर्मयुग' जैसी घनघोर प्रतिनितावादी पत्रिका के मंच से मुक्तिबोध पर निमग्न प्रहार किया था। इसके बाद नये प्रगतिशील रचनाकारों के बीच मुक्तिबोध की अपार लोक प्रियता से परेशान होकर निराला की साहित्य साधना भाग दो' के अंत में मुक्तिबोध के अवमूल्यन का प्रयास किया। डॉ० रामविलास शर्मा ने 1977 में 'नयी कविता और अस्तित्ववाद' में मुक्तिबोध की कविता का पुनर्मूल्यांकन करते हुए यद्यपि अपनी अनेक पुरानी मायताओं को हठपूर्वक दोहराया है और मनो विश्लेषण के सहारे मुक्तिबोध के रचनाकार व्यक्तित्व की खव परीक्षा करने का प्रयत्न किया है, लेकिन अंत में मुक्तिबोध की कविता के सकारात्मक पक्षों को हिंदी कविता के नये विकास में सहायक माना है। ये दोनों ही विवाद एक ही विचारधारा से सम्बद्ध आलोचक और रचनाकार के बीच के विवाद हैं। आलोचक परम्परा की रक्षा के लिए प्रयत्नशील दिखायी देता है और रचनाकार समकालीनता में जीता है। रचनाकार परिवर्तन और नवीनता को महत्व देता है और आलोचक साहित्य की परम्परा और उसमें विकसित होने वाली व्यवस्था का आग्रही होता है। यह एक सच्चाई है कि यूरोप के प्रगतिशील साहित्य के विकास में ब्रेस्त की मायताओं को स्वीकार किया है और हिंदी के नये प्रगतिशील रचनाकारों ने मुक्तिबोध को अपनाया है।

मुक्तिबोध ने प्रगतिशील आलोचकों और आलोचना के साथ जो आलोचनात्मक सघष किया है वह एक प्रकार से उनके आत्मालोचन का ही प्रयास है यह हम पहले कह चुके हैं। मुक्तिबोध अपनी कविताओं, कहानियों और डायरियों में आत्मालोचन करते समय 'जितना' निमग्न अपने प्रति दिखाई देते हैं उतना निमग्न वे अपनी आलोचनाओं में अपने-अपने प्रति (प्रगतिशील आलोचकों के प्रति) नहीं हैं। मुक्तिबोध के इस आलोचनात्मक सघष का स्वर, अदाज और उद्देश्य आत्मालोचन का ही है। कहीं कहीं अगर उनके स्वर में तीखापन है तो वह अपने समय की प्रगतिशील आलोचना द्वारा प्रगतिशील रचनाशीलता की उपेक्षा और प्रगतिशील आलोचना की कमजोरी के कारण प्रगति विराधिया के बढ़ते हुए प्रभाव से उत्पन्न गहरी वेदना और विशेष से पैदा हुआ है। अपनी

कमजोरियों के निमग्न आलोचक मुक्तिबोध अपने मित्रों की कमजोरियों के प्रति भी उदारता बरतना ठीक नहीं समझते थे। मुक्तिबोध का अपने समय की प्रगतिशील आलोचना के साथ यह आलोचनात्मक सघर्ष 'एकता और सघर्ष' के दृष्टिकोण से परिचालित है और इसका उद्देश्य भावी प्रगतिशील आलोचना को पहले की कमजोरियों से मुक्त करना है। मुक्तिबोध न तो उस प्रकार की एकता के आदी थे जो केवल जयकार में प्रकट होती है और न उस प्रकार के सघर्ष में विश्वास करते थे जो केवल अपने को विरुद्ध चला करता है। क्या यह अलग से कहने की जरूरत है कि ये दोनों ही आदतें इस देश की राजनीति और साहित्य में भाषसवादी विचारधारा के विकास में बाधक सिद्ध हुई हैं ?

शब्द और कर्म

कुछ समय पहले हिन्दी के एक लेखक ने कहा था कि “साहित्य शब्द है, कौरा शब्द नहीं, अथपूण शब्द है। लेकिन अतत वह शब्द है। क्राति शब्द नहीं कम है। शब्द और कम दो अलग अलग चीजें हैं।”

शब्द और कम या साहित्य और क्राति के सम्बन्ध पर विचार करने के लिए क्राति विरोधी कुछ साहित्यकारों की बेचैनी अकारण नहीं है। यह सवाल अगर ईमानदारी से पैदा होता तो ऐसे लोगों को साहित्य और क्राति को केवल कलम और बंदूक तक सीमित न करके दोनों के जटिल द्वैतात्मक सम्बन्ध को गहराई से समझने की सलाह दी जाती। अगर यह सवाल अज्ञान से पैदा होता तो उसे टाला भी जा सकता था। लेकिन सवाल बेईमानी एवं चालाकी से पैदा हुआ है। भ्रम फैलाने के लिए पैदा किया गया है, इसलिए उस पर विचार करना जरूरी है। मैं नहीं समझता कि ऐसा कोई भी साहित्यकार होगा जो कलम से गोली दागने की मूपतापूण कोशिश करता होगा और क्राति का कोई सामान्य सिपाही भी बंदूक से बचिता लिखने की गलती करता होगा। शब्द और कम के सम्बन्ध के बारे में भ्रम पैदा करने वालों को अच्छी तरह मालूम है कि दोनों के उद्देश्य एक होते हुए भी उनके क्षेत्र और काय अलग अलग हैं। उद्देश्य की एकता ही दोनों को एकता के सूत्र में बाधती है। चिंतन और लेखन को क्राति का हथियार मानने वाला साहित्यकार कलम का सिपाही होता है। चिंतन और लेखन को क्राति का हथियार समझना साहित्य के महत्व को घटाना नहीं, बढ़ाना है।

यह सच है कि केवल आश्रय, शिवायत या चीख चिल्लाहट का साहित्य क्रातिकारी साहित्य नहीं होता, लेकिन यह भी सच है कि हताशा, घुटन, अनास्था और कुठा का साहित्य क्रातिविरोधी होता है। शोषक व्यवस्था की असली तस्वीर को जनता के सामने प्रभावशाली ढंग से रखनेवाला साहित्य क्रातिकारी होता है और वही जन चेतना को जगाने तथा उसे आगे बढ़ाने का काम करता है। क्राति में साहित्य की भूमिका जितनी महत्वपूर्ण होती है, साहित्य के विकास में क्राति की भूमिका उससे अधिक महत्वपूर्ण होती है। क्राति के पक्षधर साहित्यकार अपने कमशील जीवन में शब्द (साहित्य) और कम (क्राति) की एकता अनुभव करते हुए आगे बढ़ते हैं। ऐसा भी हो सकता है कि साहित्यकार

को कलम छोड़कर बंदूक उठाने की जरूरत पड़ जाय, और उस इसके लिए तैयार भी होना चाहिए, क्योंकि क्रांति साहित्य का ज्यादा महत्वपूर्ण होती है। शब्द को कम से अलग रखने वाले बुजुआ वर्ग से आय हुए कुछ लोग क्रांतिकारी कहलाने का शौन तो पालते हैं लेकिन क्रांति के लिए आवश्यक कुर्बानी से बचना चाहते हैं। ऐसे लोग केवल शब्दों के सहारे क्रांति के नतत्व की लालसा अपने मन में पालते हैं। शब्द को कम से अलग रखनेवाले ऐसे बुद्धिजीवी कई बार क्रांति विरोधी भूमिका अदा करते हैं।

शब्द अगर एक ओर जनता के कम से जुड़ता है तो दूसरी ओर लेखक के रचना कम से। मनुष्य की चेतना उसने सामाजिक अस्तित्व के अनुरूप बनती है। व्यक्ति की दृष्टि उसकी जीवन दशा से प्रभावित होती है। रचनाकार के शब्द, उसकी रचना के शब्द, उसके जीवन कम को प्रतिबिम्बित करते हैं। रचनाकार का रचना कम सम्पूर्ण सामाजिक जीवन से उसके सम्बन्ध का द्योतक होता है। ईमानदार लेखक के जीवन कम और रचना कम में एकता होती है।

क्रांति का सपना साहित्य में ही देखा जाता है। जो लोग शब्द और कम को परस्पर विरोधी मानते हैं वे क्रांति में साहित्य की सहायक भूमिका को अस्वीकार करते हैं। लेकिन ऐसे लोग भाषा में क्रांति करके साहित्य की नयी भाषा गढ़ने की असफल कोशिश करते हैं। जनता से कटे हुए बुद्धिजीवी की गद्दी हुई भाषा (रचना भी) कृत्रिम होने के कारण कमजोर और अल्पजीवी होती है। प्रायः महत्वपूर्ण रचनाकार जनता के कमशील जीवन से रचना की प्रेरणा और अन्तवस्तु ग्रहण करते हैं तथा लोकभाषा की सुजनशीलता से अपनी रचना की भाषा को समृद्ध करते हैं। शब्द को कम से अलग मानने वाले ही विचारहीन कविता लिखते हैं और कविता में 'विचारों की बिदाई' के गीत गाते हैं। शब्द से कम को अलग करने की कोशिश वे लोग भी करते हैं जो साहित्य को केवल अभीहितक या आध्यात्मिक वस्तु समझते हैं। गोरकी ने लिखा है कि "रचना कम से लगा हुआ लेखक एक ही समय में कम को शब्दों में और शब्दों को कम में बदलता है।" गोरकी क्रांतिकारी कथाकार थे। वे क्रांति के कलाकार और कामकर्ता दोनों थे। गोरकी शब्द और कम के सम्बन्ध के सारे आयामों से खूब परिचित थे, इसलिए उन्होंने शब्द और कम की एकता की पुष्टि की है। वास्तव में शब्द को कम से जोड़ने का अर्थ है शब्द को अर्थ से, साहित्य को जीवन से, चिंतन को यथार्थ से, विचार क्षेत्र को कमक्षेत्र से और साहित्य को क्रांति से जोड़ना।

यह ठीक है कि साहित्य का आधारसूत्र सत्त्व और साधन शब्द है, अथपूर्ण शब्द। अथपूर्ण शब्द के संप्रयोजन सुव्यवस्थित प्रयोग से रचना की भाषा बनती है। भाषा साहित्य का साधन है, माध्यम है। भाषा सामाजिक

सम्पत्ति है। वह मनुष्य की जीवन प्रक्रिया में बोध और सम्प्रेषण का माध्यम बनती है। सामाजिक विकास के साथ-साथ भाषा का भी विकास हुआ है। वह मानवीय कला-कलाप में समन्वयकारी साधन के रूप में कार्य करती है। मनुष्य की चेतना के निर्माण में भाषा की महत्वपूर्ण भूमिका होती है। भाषा क्रियाशील मनुष्य के यथाथ से सम्बन्ध की अभिव्यक्ति का साधन है। मनुष्य क्रियाशील जीवन में ही संवाद का आकाशी होता है। वह भाषा के माध्यम से अपने विचारों एवं अनुभूतियों की अभिव्यक्ति और सम्प्रेषण करता है। मनुष्य के कमशील जीवन के साथ ही भाषा का विकास हुआ है। यही नहीं, विचार भी कम से ही पैदा होते हैं और कम ही विचार की सच्चाई की कसौटी है। मनुष्य केवल विचारशील या अनुभूतिशील होने के कारण भाषा की आवश्यकता का अनुभव नहीं करता बल्कि वह कमशील होने के कारण ही विचार, अनुभूति और भाषा की आवश्यकता का अनुभव करता है। कई बार भाषा मानवीय कला-कलाप की सगठनात्मक शक्त के रूप में काम करती है। शब्द वर्म का प्रेरक होता है और वर्म शब्द की अथ शक्ति का स्रोत। भाषा समाज और व्यक्ति के वर्म चिंतन और अनुभूति का साधन ही नहीं है वह अनुभव और चिंतन का माध्यम भी है।

शब्द ब्रह्म की निरपेक्ष सत्ता में विश्वास करने वाले भाववादी विचारक समझते हैं कि भाषा का अस्तित्व समाज से स्वतंत्र होता है, शब्द वर्म के बंधनों से मुक्त होता है। भाषा और समाज के सम्बन्ध के बारे में यह धारणा गलत है। मार्क्स और एंगेल्स ने यथाथ और चेतना तथा भाषा और समाज के सम्बन्ध के बारे में भाववादी और यात्रिक भौतिकवादी विचारकों की धारणाओं का खण्डन किया है। मार्क्सवाद के अनुसार चेतना, भाषा और विचार का जीवन के यथाथ और समाज से द्वद्वात्मक सम्बन्ध होता है। इस द्वद्वात्मक सम्बन्ध की प्रक्रिया से ही मनुष्य की चेतना, भाषा और चिंतन का विकास होता है। मार्क्स एंगेल्स ने लिखा है कि भाषा उतनी ही पुरानी है जितनी मनुष्य की चेतना, भाषा व्यावहारिक चेतना है। चेतना की तरह भाषा का भी विकास मनुष्य के पारस्परिक सम्पर्क, साहचर्य और सहयोग की आवश्यकता तथा प्रक्रिया से होता है। भाषा मनुष्य के कमशील जीवन का एक सघटक तत्त्व है। रेमंड विलियम्स ने ठीक ही लिखा है कि भाषा और श्रम मानव व्यवहार के दो ऐसे परस्पर सम्बद्ध रूप हैं जो एक दूसरे को प्रभावित करते हुए इतिहास प्रक्रिया में विकसित हुए हैं। भाषा और यथाथ के द्वद्वात्मक सम्बन्ध की व्याख्या करते हुए रेमंड विलियम्स ने यह भी लिखा है कि भाषा केवल भौतिक यथाथ का प्रतिबिम्ब या अभिव्यक्ति नहीं है, भाषा की मदद से हम यथाथ का बोध प्राप्त करते हैं। भाषा व्यावहारिक चेतना होने के कारण मनुष्य के उत्पादन-सम्बन्धी

और दूसरे सामाजिक काय कलापा स प्रभावित होती है और उनको प्रभावित भी करती है। भाषा के माध्यम स यथाय क बोध की प्रक्रिया सामाजिक और अनवरत होती है, इसलिए वह क्रियाशील और परिवर्तनशील समाज म ही घटित होती है। इस प्रक्रिया म भाषा का विकास होता है। यही कारण है कि भाषा का विकास न तो समाज के इतिहास के बाहर होता और न वग सधप से परे।

साहित्य मे भाषा का विशेष रूप और प्रयोजन प्रकट होता है, लेकिन साहित्य की भाषा व्यापक सामाजिक जीवन मे व्याप्त भाषा स अलग और कटी हुई नहीं होती। साहित्य की भाषा को सामाजिक जीवन मे व्याप्त भाषा से अलग और कटी हुई समझना भाषा और साहित्य सम्ब धी रूपवादी चिंतन का लक्षण है। प्रसिद्ध रूसी भाषा वैज्ञानिक वालासिनोव ने लिखा है कि शब्द सामाजिक प्रतीक है, वह सामाजिक सम्बन्धों का माध्यम है और यथाय के बोध सधम मे चेतना का भी माध्यम है। साहित्य रचना के दौरान रचनाकार अथ सजन का जो काम करता है वह एक सामाजिक काय है। अथ सजन का यह प्रयत्न अपने मसाधार और प्रयोजन की दृष्टि से सामाजिक होता है। अथ की सत्ता और साधकता का सामाजिक व्यवहारो, सम्बन्धों और विचारो से गहरा सम्बन्ध होता है। इस प्रकार शब्द और कर्म का सम्बन्ध सतही और स्वेच्छि नहीं, बुनियादी, प्रयोजनपरक और अनिवार्य होता है।

साहित्य का सम्बन्ध अनुभूति और विचार से होता है और अनुभूति तथा विचार कर्म से पैदा होते हैं। साहित्यकार कर्मशील व्यक्ति ही है और भाषा के माध्यम से रचनाकर्मी भी। रचना कर्म कर्मशील जीवन से शक्ति प्राप्त करता है और कर्मशील व्यक्ति साहित्य से दिशाबोध। भाववादी चिंतक जैसे विचार को यथाय स स्वतन्त्र मानते हैं वैसे ही भाषा को विचार स भी स्वतन्त्र समझते हैं। चिंतन का लक्ष्य अगर दुनिया को बदलना भी है तो चिंतन को क्रियाशील मनुष्य से, भाषा को यथाय स और शब्द को कर्म स जोड़ना होगा। कोरा शब्द किसी काम का नहीं होता, किसी के काम का नहीं होता। शब्द म शक्ति कर्म से आती है, कर्मशील व्यक्ति के शब्द अथवान होते हैं। आचार्य शुक्ल ने लिखा है कि "कर्म से आनन्द अनुभव करने वालो का ही नाम कर्मण्य है।" इस आधार पर यह कहा जा सकता है कि कर्महीन कोरे शब्दों से खिलवाड़ करने वाला का ही नाम अकर्मण्य है। शब्द कर्म से ही जुड़कर साधक होता है।

साहित्य म भाषा के माध्यम से मनुष्य की परिभाषा की जाती है। प्रत्येक समय साहित्य और साहित्यकार अपने देशकाल के क्रियाशील मानव व्यक्तित्व और उसके सामाजिक अस्तित्व की परिभाषा करता है। जो साहित्य या साहित्यकार अपने समय के मनुष्य को जितनी सही परिभाषा (कर्मशील मनुष्य के

अतमाह्व की विशेषताओं और प्रियिष्टताओं का उदघाटन) कर पाता है वह उतना ही महत्वपूर्ण होता है। आचार्य शुक्ल का विचार है कि शाय सभी सम्य जातियों का साहित्य उनके विचारों और व्यापारों से लगा हुआ चलता है। जैसे भाषा से अलग विचारों का कोई अस्तित्व नहीं होता वैसे ही सामाजिक जीवन से स्वतंत्र भाषा की कोई सत्ता नहीं होती। साहित्य के अथ और मूल्य सामाजिक जीवन से स्वतंत्र नहीं होते।

वैसे तो हर प्रकार का चिंतन किसी-न किसी रूप में सामाजिक जीवन-व्यवस्था के किसी रूप और वग की प्रतिबिम्बित करता है, अपने वग की सेवा करता है, लेकिन वगों में विभाजित समाज व्यवस्था को बदलकर एक शोषण-मुक्त समाज व्यवस्था की स्थापना के लिए प्रतिबद्ध चिंतन अनिवार्यतः सवहारों के क्रांतिकारी उद्देश्यों में जुड़ा हुआ होता है। चिंतन, चाहे वह साहित्य के रूप में ही या दशन के, एक वैयक्तिक सोच विचार या आत्मचिंतन मात्र नहीं है, न वह अभूत धारणाओं का वैयक्तिक प्रतिपादन ही है, वह एक व्यापक विचारधारात्मक मध्य का अविभाज्य अंग होता है। ऐसी स्थिति में शब्द को कम में अलग करने की बात ब कर रहे हैं जो वग व्यवस्था के शासन को बनाये रखने के लिए प्रयत्नशील होते हैं। ऐसे बुजुर्ग वग के बुद्धिजीवी अपने वर्गीय सम्बन्धों को छिपाने का प्रयास करते हुए अपने वग की आकांक्षाओं और विचारों की अभिव्यक्ति करते हैं। ग्राम्सी ने लिखा है कि वग समाज में कुछ परम्परागत पेशेवर बुद्धिजीवी होते हैं जो अपने आस पास एक प्रकार के अतवर्गीय वातावरण का आह्वार करते हैं, लेकिन अतत उनकी असंख्यता उनके वर्गीय सम्बन्धों में ही बनती है। ऐसे बुद्धिजीवी अपने वर्गीय सम्बन्धों पर रहस्य का पर्दा डाले हुए अपने वग की सेवा करते हैं। शब्द को कम से, भाषा को समाज से और साहित्य को जनजीवन से अलग रखने की कालत करने वाले बुद्धिजीवी या तो शासक वर्ग के अंग हैं या अधिप से अधिक पेशेवर बुद्धिजीवी।

भाषा मानवीय मवाद का साधन है। सवादहीनता का सबूत भाषा को जीवन की वास्तविकता से और शब्द को कम से अलग करने के परिणामस्वरूप होता है। शब्द को कम से और साहित्य को क्रांति से अलग मानने वाला चिंतन क्रांति विरोधी विद्वद् दृष्टि की उपज है।

जब भी साहित्य में सामाजिक परिवर्तन का स्वर उभरता है साहित्य का जनवादी स्वरूप विकसित होने लगता है, साहित्य में जनता की आवाज सुनायी पढ़ने लगती है, शब्द और कर्म की दूरी घटने लगती है क्रांतिकारी साहित्य का विकास होता है तो शब्द और कर्म की एकता से चिंतित साहित्यकार तरह तरह

के नए नारों और सिद्धांतों के सहारे उस एकता को गढ़ित करने की कोशिश करने लगते हैं। ऐसी चिन्ता केवल साहित्य की भाषा के स्वरूप के बारे में चिन्ता नहीं है, यह उनकी गहरी विचारधारात्मक चिन्ता की उपज है। क्रांतिवारी साहित्य के विकास में उनकी जनता की मुक्ति की आकांक्षा और शासक-वर्ग के विचारधारात्मक प्रभुत्व के ढूँढ़ने का सतत दिशाधीन देता है, इसलिए वे शब्द और कम के अलगाव की वकालत करते हुए नए रचनाकारों को दिग्भ्रमित करने का प्रयत्न करते हैं। शब्द और कम के अलगाव की बात करने वाले साहित्य की जनता के जीवन, सामाजिक यथाय, मुक्ति सघर्ष और विचारधाराओं से अलग करके अतीत की अंधेरी स्मृतियों, रहस्य और कल्पना के घीहड़ जंगली, अतमन की गुफाओं, अस्तित्व के काल्पनिक सफटों और भविष्य के भयानक सपना से जोड़ते हैं। ऐसे लोग साहित्य में जन-जीवन की वास्तविकता, शोषक समाज व्यवस्था के असली रूप और जनता के मुक्ति सघर्षों की अभिव्यक्ति को बर्बाद नहीं कर पाते, इसलिए साहित्य की शुद्धता, आंतरिकता और स्वायत्तता की दुहाई देते हुए उसे दूसरे मानवीय व्यवहारों और विचारों से मुक्त रखने के अपने 'पूर्वग्रह' को साहित्य चिन्ता के रूप में पेश करते हैं।

शब्द और कम के सम्बन्ध के बारे में दृष्टि भेद में साहित्य की जनवादी दृष्टि और अभिजात्य दृष्टि का टकराव प्रकट होता है। साहित्य की जनवादी दृष्टि शब्द और कम में एकता मानती है और साहित्य की अभिजात्यवादी दृष्टि दोनों को बीच दूरी की वकालत करती है। साहित्य की अभिजात्यवादी दृष्टि अपने भाववादी आधार और रूपवादी आग्रह के कारण साहित्य को जीवन के यथाय और व्यवहार की विचारधारा से मुक्त देखना चाहती है। आधुनिक हिन्दी साहित्य के इतिहास में जनवादी और अभिजात्यवादी साहित्य दृष्टियों का टकराव कई बार हुआ है। आजकल साहित्य की अभिजात्यवादी दृष्टि का मंच 'पूर्वग्रह' बना हुआ है। जो काम कभी 'परिमल समूह' ने किया था वही काम आजकल 'पूर्वग्रह मंडली' इस बीच के इतिहास में बहुत कुछ सीखकर, अधिक चालाकी से कर रही है। 'पूर्वग्रह मंडली' के चितक किसी 'दिशा विशेष (जनवाद की दिशा) में से जाने वाली' रचनाशीलता से चिढ़ते हैं वे समकालीन रचनाशीलता को जो जीवन के यथाय से बाटकर 'अंधेरी स्मृतियों में भटकना चाहते हैं और आलोचना में स्मृति का पुनर्वासि कराने या स्वयं आलोचना को स्मृति बनाने का प्रयास कर रहे हैं। साहित्य को समकालीन जीवन के यथाय से - और शब्द को कम से अलग करके स्मृति से तोड़ने का यह प्रयास अकारण नहीं है - इसके पीछे साहित्य की एक विशेष दृष्टि सज्जिया है।

'पूर्वग्रह मंडली' के एक विचारक निमल वर्मा हैं, जो शब्द और कम की एकता के विरोधी तथा शब्द और स्मृति की एकता के समर्थक हैं। यही नहीं,

निमल वर्मा साहित्य को यथाथ से और मनुष्य को इतिहास में निवास पर स्मृति और मिथक की दुनिया में ले जाना चाहते हैं। वे रचनाकारों को 'ओतत यथाथ के अंधेरे से मुक्ति पाकर' 'स्मृति और भाषा की अंधेरी जड़ों में रास्ता टटोलने' की सलाह देते हैं। निमल वर्मा के साहित्य का कोई भी पाठक यह देख सकता है कि वे दूसरे रचनाकारों को वहीं बरन की सलाह दे रहे हैं जो वे अपनी रचनाओं में करते रहते हैं। निमल वर्मा का सारा साहित्य स्मृतियों का साहित्य है, जातीय स्मृतियों का नहीं, नितात वैयक्तिक अंधेरी स्मृतियों का। सगता है उनके अनुसार रचनाकारों की नियति अंधेरे में भटकने की ही है, वह अंधेरा चाहे यथाथ का हो या स्मृतियों का। वास्तव में अनैतिहासिक और मिथकीय दृष्टि से यथाथ को देखने पर अगर चारा और अंधेरा ही अंधेरा दिखायी देता है तो कोई आश्चर्य की बात नहीं है।

'निमल वर्मा एक लेखक होने के ताते यह जानते हैं कि "लेखक शब्दों से मुक्ति नहीं पा सकता" लेकिन उका खयाल है कि लेखक के लिए यथाथ से मुक्ति आवश्यक है। ऐसा खयाल वही खपर पाल सकता है जो मानना हो कि "शब्द पीछे मुड़ कर अपनी तरफ देखता है तो खुद विचार बन जाता है।" इस प्रकार निमल वर्मा के अनुसार शब्द, भाषा, साहित्य और विचार का जीवन के यथाथ व्यवहार और इतिहास की प्रक्रिया से कोई सम्बन्ध नहीं होता। ऐसी स्थिति में यह लगता है कि निमल वर्मा साहित्यकारों के लिए जिन स्मृतियों की जड़ों में रास्ता टटोलने की सलाह देते हैं, वे 'निर्वैयक्तिक, गैर ऐतिहासिक मिथक सम्पन्न' यथाथशून्य अंधेरी स्मृतियाँ हैं। निमल वर्मा के अनुसार 'शब्द और स्मृति' के सम्बन्ध का यही असली रूप है जिसमें वचनशून्य शब्द अयथाथ अंधेरी स्मृतियों के पीछे भटकते रहते हैं।

शब्द को केवल स्मृति तक सीमित करने, रचना और आलोचना में केवल स्मृतियों के पुनर्वास का आग्रह करने का अर्थ है समकालीन साहित्य को अतीत जीवी बनाना। स्मृतियों का एक रूप जातीय जीवन की स्मृतियाँ भी होती हैं और भाषा तथा साहित्य के इतिहास में उनकी महत्वपूर्ण भूमिका होती है। भाषा और साहित्य के जातीय रूप में जातीय स्मृतियाँ सुरक्षित रहती हैं। जैसे वर्तमान समाज और जनता का जीवन जातीय स्मृतियों से जुड़ा हुआ है वैसे ही भाषा और साहित्य के वर्तमान जातीय स्वरूप में भी जातीय स्मृतियाँ प्रकट होती हैं। लेकिन जातीय स्मृतियाँ निर्वैयक्तिक गैर ऐतिहासिक मिथक सम्पन्न अंधेरी स्मृतियाँ नहीं होती, वे विशेष ऐतिहासिक अवस्था में जातीय जीवन के कम और चिंतन की स्मृतियाँ होती हैं। हिन्दी जाति का साहित्य अनैतिहासिक, वचनशून्य, मिथकीय, अंधेरी स्मृतियों का भंडार नहीं है, उसमें एक सघनशील और कम-शील जाति के कम और चिंतन की स्मृतियाँ हैं। समकालीन सदम में जातीय

जीवन और समाज के विकास में सहायक स्मृतियों को ही नयी रचनाशीलता में लाया जा सकता है, पुरानी, गैर ऐतिहासिक, मिथकीय अथवा स्मृतियों को नहीं।

अगर हम केवल काव्य भाषा के सदन में भी शब्द और स्मृति या समकालीन कविता की भाषा और जातीय स्मृतियों के सम्बन्ध पर विचार करें तो यह मालूम होगा कि केवल पुराने बिंबो, प्रतीको, मिथका, पात्रो, घटनावा आदि के रूप में जातीय स्मृति की भरमार से किसी रचना की भाषा जीवित संबेदनशील सजनात्मक और समकालीन नहीं होती, उसमें समकालीन यथाथ की व्यञ्जना की अधिक क्षमता भी नहीं आ जाती। रचना की भाषा की समकालीनता, समकालीन यथाथ से जुड़ी हुई भाषा से उसके सम्बन्ध के कारण विकसित होती है। केवल स्मृति निम्न भाषा समकालीन यथाथ की व्यञ्जना में सक्षम नहीं होती। समकालीन जीवन और समाज के व्यवहार की भाषा में जातीय स्मृतिमा मौजूद होती है, लेकिन वे समकालीन जीवन के कम और चिन्तन से प्रभावित और परिवर्तित रूप में मौजूद होती हैं। समकालीन रचना की भाषा में जातीय स्मृतियों की सजनात्मक उपस्थिति के लिए केवल अतीत की ओर देखने के बदले वर्तमान जीवन और उसकी भाषा की ओर देखना पड़ा जा सकेगा। समकालीन यथाथ की अभिव्यक्ति के लिए समकालीन यथाथ की पूरी समझ और उसकी पुनरचना तथा व्यञ्जना में सक्षम भाषा का विकास आवश्यक है।

रचना में भाषा का प्रयोजन यथाथ को संवेद्य और सजित अथवा संप्रेष्य बनाना है। हर काल की संबेदनशीलता मुख्यतः अपने समय के समाज और जीवन के यथाथ से निर्मित होती है। उस संबेदनशीलता के अनुरूप भाषा का भी विकास होता है। यथाथ संबेदना और भाषा की समकालीन समान धर्मिता की समझ से रहित रचना अजायबघर की वस्तु बन जाती है। दुलारे सतसई उद्भव शतक और कृष्णायन जैसी तुल्यवदिया परम्परा प्रेमी पंडितों द्वारा पुरस्कृत होने के बावजूद जनता द्वारा तिरस्कृत होती है। यही नहीं, असाध्य बीणा, आत्मजयी और अनुप्रासा जैसी कविताएँ जातीय स्मृति की बैशाली के सहारे शाश्वत होने की कोशिश के बावजूद यथाथ संबेदना और भाषा की समकालीनता के अभाव में कुछ ही दिनों में अप्रासांगिक होकर केवल स्मृतिकारा के काम की रह गयी हैं।

‘पूवग्रह मछली’ के मुख्य प्रवक्ता, काव्य शासक अशोक वाजपेयी हैं जो नये कवियों को नया काव्यानुशासन सिखा रहे हैं। उनके नये काव्यानुशासन की एक विशेषता यह है कि उनको ‘किसी दिशा विशेष में ले जाने वाली’ कविता से चिढ़ होती है, क्योंकि ऐसी कविता उनको अपने स्वतंत्र निष्कर्ष और निजी ‘कम की संभावना’ के लिए खतरनाक लगती है। इस नये काव्यानुशासन के कुछ मुख्य भूत य हैं—

1 कविता कवि की सम्पूर्ण नागरिकता है।

2 अब केन्द्र में कवि नहीं, कविता है।

3 कविता की स्वतन्त्र सत्ता है। यह किसी अन्य मानव व्यवहार या विचार का पिछलग्गू नहीं है।

4 आज कविता विचारधारा के प्रभावों से मुक्त है।

5 कविता अतन्त्र एक घनायी हुई वस्तु है।

अशोक वाजपेयी के नये काव्यानुशासन के इस पाच-सूत्री कार्यक्रम को देखकर अगर किसी को नय पुरान और देशी विदेशी रूपवादियों की कविता सम्बन्धी धारणाओं का स्मरण हो आये तो उसे यह मान लेना चाहिए कि शायद इसी प्रकार आलोचना में 'स्मृति का पुनर्वास' होता है।

बहुत पहले जाज आर्वेल ने लेखक के 'नागरिक' और 'लेखक' व्यक्तित्व में अन्तर स्थापित किया था। उसको अज्ञेय ने बहुत दिना तक दुहराया। लेखक के 'नागरिक' और 'लेखक' व्यक्तित्व का भेद धातिपूर्ण है, लेकिन इससे बावजूद इसमें लेखक के 'नागरिक' दायित्व की स्वीकृति है। अशोक वाजपेयी की अद्वैतवादी आलोचना दृष्टि के अनुसार कवि की सम्पूर्ण नागरिकता कविता लिखने तक सीमित है। कवियों को सामाजिक दायित्व के बोध (बोध भी) से मुक्त करके अशोक वाजपेयी अज्ञेय से चार कदम आगे निकल रहे हैं। यह एक काव्य-शासक का कवियों की नागरिकता के बारे में निष्कर्ष है। साहित्यकारों की नागरिकता के बारे में अशोक वाजपेयी की यह चिन्ता नयी नहीं है। 'पूर्वग्रह 1' में उन्होंने आलोचना को 'एकाग्र नागरिकता' कहा था। अशोक वाजपेयी ने टी० एस० एलिफट और नयी समीक्षा की कविता सम्बन्धी रूपवादी धारणाओं और शब्दावली को दुहराते हुए नए काव्यानुशासन के नाम पर नये ढंग से वही काम किया है जो पिछले 25 वर्षों से अनेक करते आ रहे हैं। पता नहीं पूर्वग्रह के जिस कविता विशेषणांक के सम्पादकीय में नये काव्यानुशासन का यह पाच-सूत्री कार्यक्रम है, उसमें छपे कवि इसको स्वीकार करते हैं या नहीं। जो भी हो, समकालीन कविता को जनजीवन के यथाथ, जनता के मुक्ति सघर्ष को दिशा देने वाली विचारधारा से अलग करने का प्रयास पूर्वग्रह के मंच से हो रहा है।

साथ में लिखा है कि एक युग का साहित्य अपने युग को समग्रता में आत्मसात् करने के अतिरिक्त और क्या है? इस प्रश्न में ही साहित्य अपने युग के यथाथ को उद्घाटित, निरूपित और प्रस्तुत करता है। जनता ऐसे साहित्य में अपनी वास्तविक स्थिति पहचान कर अपने मुक्ति सघर्ष से आगे बढ़ती है। बस से शब्द के जुड़ने का यह भी एक तरीका है। नैसर्ग अगर व्यापक मानवीय साराकार में सम्बद्ध है अगर वह केवल लीला मात्र या क्रीडाभाव से शब्दों से खिलवाड़ करने की साहित्य रचना नहीं सम्भन्ता, अगर वह बेहतर

मानव भविष्य के सकल्य से जुड़ा है, तो यह निश्चय ही अपन कर्म को—रचता कर्म को—और उसके माध्यम शब्द को जनता के क्रांतिकारी कर्म से जोड़ना चाहेगा। इसी प्रतिपा में वह साहित्य को सामाजिक बदलाव के क्रांतिकारी कर्म का सहायक बना सकता है, शब्द को कर्म में बदल सकता है।

शब्द और कर्म की एकता का प्रमाण जनता के जीवन में दिखाई देता है। भक्तिकाल के मानवतावादी कवियों की कविता का भारतीय जनता के कमशील जीवन में क्या स्थान है यह जनता के जीवन की जानन की आकांक्षा और तत्परता रखने वाला कोई भी व्यक्ति देख सकता है। हा, जो जनता को विवेकहीन भीड़ समझत हैं, वे जनता के कमशील जीवन में साहित्य की साधकता को नहीं देख पाते और नहीं देख सकते। इसका यह अर्थ नहीं है कि हर प्रकार का साहित्य जनता के कमशील जीवन का अंग बन सकता है। जो साहित्य जनता के कमशील जीवन में उपयोगी होता है, जाता उसी साहित्य को अपनाती है। यही कारण है कि भक्तिकाल के, कवि जनता के अपने कवि हैं, लेकिन रीतिकाल की कविता बेचल पतिता के विनोद और मोरजन के काम आती है, उसका जनता के जीवन में कोई स्थान नहीं है।

शब्द और कर्म का विशेष सम्बन्ध व प्रायः राष्ट्रीय संकट राष्ट्रीय आन्दोलन, जातीय जागरण और राष्ट्रीय मुक्ति संघर्षों के काल में प्रकट होता है। भारतीय स्वाधीनता आन्दोलन के दौरान शब्द और कर्म का सहयोग देखा जा सकता है। क्रांतिकारी भावनाओं की अभिव्यक्ति करने वाली कविताओं को गाते हुए शहीद होने वाले क्रांतिकारी शब्द और कर्म की एकता सिद्ध करते हैं। दुनिया भर के जन-आन्दोलन और क्रांतिकारी संघर्षों के दौरान जनता के भावों एवं विचारों की अभिव्यक्ति करने वाले साहित्य और क्रांतिकारी कर्म की एकता एक ऐसी ऐतिहासिक सच्चाई है जिसे कोई 'दूषणहीन' ही अस्वीकार कर सकता है। तीसरी दुनिया के अधिकांश देशों में सक्रिय राष्ट्रीय जनतांत्रिक मुक्ति आन्दोलनों में जनता के पक्षधर साहित्यकारों की सक्रिय साझेदारी में शब्द और कर्म की एकता दिखाई देती है।

क्रांतिकारी रचनाकारों की रचनाओं से शब्द और कर्म की एकता प्रकट होती है और क्रांतिकारियों की रचनाशीलता से भी, लेकिन शब्द और कर्म या साहित्य और क्रांति की एकता का अकार्ष्य प्रमाण महान क्रांतिकारी ललित का यह अनुभवसिद्ध कथन है कि 'शब्द कर्म भी है।'।

डॉ० मनेजर पाण्डेय

१९४३ म सारन (अब गोपालगंज) जिले के छोटे से गाँव लोहदी में एक मध्यम किसान परिवार में जन्म, आरम्भिक शिक्षा गाँव में ही। उच्च शिक्षा के लिए काशी हिन्दू विश्वविद्यालय में १९५९ में प्रवेश। ६५ में एम ए। ६९ में 'सूर साहित्य परंपरा और प्रतिभा' विषय पर पी एच डी। इसी वर्ष बरेली कालेज, बरेली में हिन्दी अध्यापक के रूप में नियुक्त हुई। ७१ से मार्च ७७ तक जोधपुर विश्वविद्यालय, जोधपुर में अध्यापकी और लेखन। मार्च ७७ में दिल्ली आ गए। फिलहाल जवाहरलाल नेहरू विश्वविद्यालय, नयी दिल्ली, के भारतीय भाषा केन्द्र में हिन्दी अध्यापन के साथ ही शोध-निर्देशन और लेखन।

पता—३ सी, डी डी ए पल्टंस, बेरसराय, नयी दिल्ली ११००१६